MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 500 5

ML
410
R57M4

HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/giovannialbertor00meng

1753 I

GIOVANNI ALBERTO RISTORI

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE ITALIENISCHER KUNSTHERRSCHAFT IN DEUTSCHLAND IM 18. JAHRHUNDERT

VON

DR. CURT RUDOLF MENGELBERG

MIT ZAHLREICHEN NOTENBEISPIELEN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1916

Alfred & Claussen

ML
410
R57 M4

Copyright 1916 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Übersetzungsrecht vorbehalten.

949527

MEINEN ELTERN

I

Vorwort.

Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich vor allem Dr. Arnold Schering. Er befaßte sich — ein Schüler Hermann Kretzschmars — in Schriften, Vorlesungen und persönlichen Diskussionen gerne mit jener Epoche, als deren Hauptvertreter wir die beiden Gewaltigen: Bach und Händel heute im allgemeinen unter einem national und stilistisch beschränkten Gesichtswinkel herüberragen sehen, und suchte das vielgestaltige Musikleben jener Tage und seine bedeutsame Stellung innerhalb der gesamten Kulturgeschichte wiederzugeben, Mißverständnisse deutend, Unklarheiten beseitigend und den Blick für gesunde, ursprüngliche Musik schärfend. . . . Auch weiterhin förderte er diese Spezialarbeit durch manch praktischen Wink und wertvollen Rat.

Nächst ihm gilt mein Dank Herrn Professor Hugo Riemann für sein wohlwollendes Interesse.

Freundliches Entgegenkommen der Vorstände der Bibliotheken und des Sächsischen Hauptstaatsarchivs unterstützte die Materialsammlung. Insonderheit weiß ich Dank Herrn Arno Reichert, der mir bei der Ordnung und Durchsicht der reichen Manuskriptschätze der Königl. Bibliothek zu Dresden mit Rat und Tat zur Seite stand, ferner den Herren W. Barcley-Squire (London), Erich H. Müller (Dresden), Professor Gustav Schreck (Leipzig), Dr. Max Steinitzer (Leipzig) Oberbaurat Franz Stieger (Wien).

Krefeld am Rhein, im Juli 1915.

C. R. Mengelberg.

Inhalt.

Seite

Vorwort V
Lebensumstände 1
Werke. 14
Opern 16
Intermezzi 64
Kantaten 69
Oratorien 79
Messen. 86
Motetten. 111
Die übrigen Kirchenwerke 114
Schlußwort. 138
Verzeichnis der Werke 141

Lebensumstände.

Es ist das Geschick der meisten Talente, im Laufe der Zeit im Schatten eines benachbarten Größeren zu verblassen, um in der Geschichte nur als Name fortzuleben, mit dem man keine Vorstellung verbindet, den man nur zusammen mit andern als »Vertreter einer Epoche« aufzuzählen pflegt. Aber oft wird gerade die Betrachtung eines solchen Talentes weit tiefer in den Geist und die Kunstübung seiner Zeit einführen als das Studium eines Überragenden. Ein solches Talent — nicht ohne starke Produktionskraft, doch auch nicht neue Werte schaffend, zeitlos — war Ristori, ein typischer Vertreter italienischen Geistes und Geschmacks in Deutschland im 18. Jahrhundert. Sein Name ist mit der Geschichte der Musik Dresdens ebenso eng verbunden, wie der des großen Johann Adolf Hasse, mit dem zu vergleichen beider gemeinsame Tätigkeit die Zeitgenossen wie die Geschichtsforschung herausforderte. Auffällig wenig Notizen berichten uns von seinem Leben, kein Bild von seiner äußeren Erscheinung — während die Berichte über seinen großen Kollegen, dessen Ruhm die ganze musikalische Welt erfüllte, in Büchern, Journalen, Aufzeichnungen, Briefen jener Zeit Legion sind.

Giovanni Alberto Ristori wurde im Jahre 1692 zu Bologna geboren. Sein Vater, Tomaso Ristori (geboren 1658), war Direktor einer reisenden italienischen Schauspielertruppe. Schon um 1690 befand dieser sich in Diensten des Sächsischen Kurfürsten Johann Georg III. als Theaterdirektor. Mit dem Tode seines Herrn im Jahre 1691 verlor er seinen Posten, wie aus einem Gesuch des 75jährigen[1]) um Unterstützung hervorgeht. Dort heißt es:

»... Apres l'honneur que j'ai eu de servire pendant quelque tems (sic!) le serenissimi electeur Jean George Grand Pere de S. A. R. avec une trouppe des comediens Italiens non seulement en Saxe mais aussi des voyages d'Hollande acquisgrane etc. jusqu'a sa Mort, l'année 1714, je reçume lettre de Angelo Constantini cam' de S. M. Pere qui d'ordre de son maitre me proposa le Service De S. M. en me fixant le nombre des Acteurs que je devois emmener tel que le roi l'avoit signé en date

1) Sächsisches Hauptstaatsarchiv (Dresden) loc. 383.

du 2me Septembre 1714 de Ritzin; mais la saison étant trop avancée, et n'ayant pas établi l'accord pour l'entretien de la Trouppe ny pour les frais du voyage, je m'arretai à Venise jusqu'à ce que j'eusse la derniere resolution De S. M. avec des nouvelles conditions. L'année 1715 je reçu de Mr. Gaultier le Passeport avec une lettre de change pour le voyage . . .«

Der hier erwähnte Paß[1] »für Ristori und seine Bande welscher Komödianten« ist »Dresden d. 28. X.bre 1715« datiert. Aus dem beigefügten Mitgliederverzeichnis geht hervor, daß die Truppe sich aus 19 Mitgliedern und 4 Bedienten zusammensetzte. Tomaso Ristori wird als in Parma beheimatet angeführt, außerdem eine Catharina Ristori aus Siena und Maria Ristori aus Florenz, indes »Giovanni Ristori Da Vienna«. Es besteht wohl kein Zweifel, daß auch die beiden weiblichen Ristori der engeren Familie Tomasos — wohl als Gattin und Schwiegertochter[2] — angehört haben, denn in dem erwähnten, aufschlußreichen Gesuch spricht er mehrfach von seinen Angehörigen, die ihm als Mitglieder seiner Truppe auf den folgenden Kunstreisen stets begleitet haben.

Von dem Wiedereintritt seines Vaters in Kurfürstlich Sächsische Dienste[3] an ist das Dunkel, das über der Jugendentwicklung Giovanni Albertos liegt, etwas gelichtet. Anhand einer Reihe von Tatsachen[4] läßt sich ein Überblick gewinnen über Schaffen und Erfolge des Mannes.

Bis 1715 alles Vermutung. Vermutung, daß der Knabe oder Jüngling von Bologna, wo um die Wende des Jahrhunderts G. A. Perti (1661—1756) als Lehrer und Kapellmeister an S. Petronio eine leitende Stellung einnahm, nach Venedig kam[5]. Die Oper »Orlando furioso«, sein erstes nachweisbares Werk, wird dort im Teatro S. Angelo Herbst 1713 aufgeführt[6]. Eine Wiederholung des Stückes in der folgenden Saison beweist, daß es gefallen hatte[7]. Carlo Dassori[8] führt außerdem

1 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden loc. 4716.

2 Giovannis Frau Maria wird urkundlich erst als Witwe erwähnt.

3 Der »Warschau, den 6. Februar 1715« datierte Vertrag ist erhalten. Sächsisches Staatsarchiv loc. 383, Blatt 18.)

4 Hier sind Fürstenaus »Beiträge zur Geschichte der königl. Sächs. Musikkapelle«, Dresden 1849, und »Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen« 2 Bde. Dresden 1862 wesentliche Quellen; daneben: Proells Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (1878).

5 Ricci, I Teatri di Bologna 1888 erwähnt Ristori nicht.

6 Vgl. Wiel, I teatri Musicali Veneziani, Nr. 122, 125 S. 34 f.

7 Noch einmal, Karneval 1745/46, verzeichnet Wiel (S. 160) die Aufführung einer Oper »Orlando furioso«, für die der Name des Dichters und Komponisten nicht festzustellen ist. Man geht wohl nicht fehl, sie als dasselbe Werk anzusprechen; denn eine ältere Oper muß dieser »Orlando furioso« gewesen sein, da man die Verfasser nicht mehr kannte, und zudem ist das Personenverzeichnis bis auf die fehlenden Figuren des Bradamante und Ruggiero dasselbe.

8 Carlo Dassori, Opere e Operisti (Genova 1903).

noch zwei Opern Ristoris an, die 1714 in Italien zur Aufführung gelangten »Euristeo« in Ristoris Geburtsstadt Bologna 1764 und »Pallade trionfante in Arcadia«[1] in Venedig, Karneval 1714 T. S. Samuele. Vermutung auch, daß er sich einige Zeit in Wien aufhielt, womöglich als Schüler des über 20 Jahre älteren Caldara, mit dem seine Kunst manches gemein hat. Aber aus den Werken auf Lehrmeister und Aufenthaltsort Rückschlüsse zu machen, ist gewagt. Abgesehen davon, daß in dem ältesten erhaltenen größeren Werke[2], einer komischen Oper des 34jährigen, Jugendeinflüsse schon stark verwischt sein müssen, »war die Richtung, welche die Opernkomposition genommen, eine allgemeine und überall so gleichmäßig verbreitete, daß es kaum sonderlich von Belang war, ob ein neues Talent in Venedig, Rom, Florenz, Bologna oder Neapel seine Schulbildung erhielt«[3]. Das erste, mit Jahreszahl erhaltene Dokument seiner kirchlichen Kunst aber, die Einflüsse der strengen Wiener Schule aufweist, ist ein Requiem[4] aus dem Jahre 1730! —

Zunächst scheint der junge Ristori kein festes Engagement bei seines Vaters Truppe, dem sogenannten »Italienischen Schauspiel«, gehabt zu haben. Erst 1717 bekam er einen eigenen Posten[5] mit dem Titel eines »Compositeur de la musique italienne« und 600 Taler jährlichem Gehalt.

Dies der Wendepunkt seines äußeren Lebens. Er findet Anstellung in einem Zentrum des damaligen Kunstlebens, er tritt in den Dienst eines ebenso vielseitig künstlerisch interessierten, wie verschwenderisch-freigebigen Hofes. Hier in Dresden wirkt er ein ganzes Menschenalter, gleichsam brückeschlagend von der Kunstherrschaft Lottis zu der Hasses.

Zugleich mit dem Amt eines »Compositeur de la musique italienne«, als der ihm der musikalische Teil des italienischen Schauspiels zu regeln oblag, sei es selbst schaffend, sei es reproduzierend, wurde er auch Leiter der neu errichteten Kapelle, die den König auf seiner jährlichen Reise nach Polen zu einem meist mehrmonatlichen Aufenthalt dort zu begleiten hatte; so wechselte also auch Ristori für Jahre ständig im Gefolge des Hofes seinen Wohnsitz zwischen Dresden und Warschau. Die »polnische Kapelle« hieß auch »kleine Kammermusik«, zum Unterschied von der älteren »großen Kammermusik«, die ständig in Dresden blieb. Sie bestand aus 12 Musikern (Konzertmeister, 4 Violinisten, 1 Hoboist, 2 Hornisten, 3 Fagottisten und 1 Kontrabassist). Die Kapelle war dem Ressort des Oberküchenmeisters [?] von Seifertitz zuerteilt. Mancher berühmt gewordene Künstler ging aus ihr hervor, vor allem J. J. Quantz,

1 Wiel a. a. O. schreibt diese Oper irrig M. A. Gasparini zu.
2 Vgl. den erwähnten Paß. »Giovanni Ristori Da Vienna«.
3 Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. 2 S. 486 f.
4 Nr. 1 des Verzeichnisses.
5 Der im Sächsischen Staatsarchiv erhaltene Vertrag ist gezeichnet: Warschau, den 11. Februar.

Friedrichs des Großen Freund und musikalischer Berater. Er schreibt in seiner Selbstbiographie[1]:

»Im März des 1718. Jahres wurde die sogenannte polnische Kapelle, welche aus 12 Personen bestehen sollte, aufgerichtet. Da nun schon 11 Mitglieder angenommen waren und es noch an einem Oberspieler mangelte, wurde ich dazu in Vorschlag gebracht; und nach abgelegter Probe vor dem Direktor desselben, Baron von Seiferitz in Dienste genommen. Das jährliche Gehalt war 150 Taler und frey-Quartier in Polen. Mehr bekamen die andern auch nicht. Ich reisete im Sommer 1718 mit dieser Kapelle nach Polen, und kam im folgenden Frühjahr wieder nach Dresden zurück.«

Auffällig ist, daß Quantz seines Kapellmeisters mit keinem Wort Erwähnung tut. Denn die Aufmerksamkeit des Hofes scheint schon bald auf das junge Talent gelenkt worden zu sein, wofür Beweis ist, daß am 15. August 1718 bei den großen Festen in Moritzburg abends während der Tafel die dreiaktige Oper »La Cleonice« gegeben wurde, zu der Ristori die Musik geschrieben hatte. Der Text war von dem Hofdichter Constantini aus dem Französischen ins Italienische übersetzt worden.

Führend freilich war in den Jahren 1717—1719 im Dresdner Musikleben Antonio Lotti. Sein Engagement wie auch die Gründung der kleinen Kammermusik, als deren künstlerischer Leiter Ristori Stellung fand, bedeuten einen Teil der wesentlichen Änderungen im Kunstleben der sächsischen Landeshauptstadt, die der Aufenthalt des Kurprinzen in Venedig 1717 zur Folge hatte. Der Italiener künstlerische Vormacht wurde neu gestärkt. Seit Johann Georgs III. Tode, der auch dem Vater Ristori seine Stellung gekostet katte, war die italienische Oper aufgelöst. Nun wurde sie gleich durch eine Reihe Verpflichtungen berühmter Kräfte wieder auf eine bedeutsame Höhe gehoben. Selbst dem Kurfürsten Friedrich August I. (als König von Polen August II., der Starke) wurden die Summen zu groß, die der Sohn als Gehälter aussetzte. Der Kastrat Senesino wurde mit 7000 Talern jährlich engagiert, Lotti als Komponist und Kapellmeister und seine Gattin als Sängerin erhielten zusammen 10500 Taler, Summen, die schon für heutige Verhältnisse sehr beträchtlich erscheinen. Es war nicht eine Ausnahme, daß die Inszenierung einer Oper 40000 Taler kostete — soviel man heute nur dem heiligen Gral opfert.

Da die Theater in den einzelnen Städten in der Regel nur Werke der dort ansässigen und als Kapellmeister oder Komponisten angestellten

---

1) »Herrn J. J. Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen« in Marpurgs kritischen Beiträgen Bd. I, 1756.

Musiker zur Aufführung brachten es war eine Seltenheit, wenn einmal das Stück eines berühmten Auswärtigen in Dresden erschien, so war die Anstellung, die Ristori am sächsischen Hofe fand, insofern ein besonderes Glück, als hier der Komponist Gelegenheit hatte, seine Werke in erstklassiger Ausführung einem großen Publikum vorzuführen.

Am 3. September 1719 wurde mit Lucchini-Lottis Oper »Giove in Argo« gar ein neues Opernhaus eröffnet, das 8000 Zuschauer faßte und auf dessen Bühne sich szenenweise 450 Menschen bewegen konnten. Am Tage zuvor hatte nach der Trauung in Wien der feierliche Einzug des Kurprinzen mit seiner jungen Gemahlin in Dresden stattgefunden[1]. Eine Kette von Festlichkeiten zog sich durch den ganzen Monat hin. Hierbei spielten Theater und Musik — und mit der Kunst auch die Ausführenden — eine bedeutende Rolle.

Kastratenanmaßung aber bereitete noch im selben Jahre der Herrschaft der Italiener ein plötzliches Ende. Senesino hatte einen Streit mit dem Kapellmeister Heinichen, demzufolge der König sämtliche Italiener, die an der Oper beschäftigt waren, entließ. Ristori und sein Vater blieben. In den nächsten Jahren gewannen durch den Ausfall der Oper das Schauspiel, vor allem vertreten durch die italienische und französische Komödie, und das Ballett an Boden. Louis André wurde »compositeur de la musique française«. Es geht schon aus dem Titel hervor, daß dies eine — übrigens auch gleich dotierte — Parallelstellung zu der Ristoris war. Dieser scheint jedoch seinen Kollegen, von dem keine Kompositionen erhalten sind, als Komponist weit überragt zu haben. Aber die Möglichkeiten einer Betätigung waren geringer geworden. Aufführungen großen Stils fanden nicht mehr statt. Und in den Komödien hatte die Musik einen nur untergeordneten Platz auszufüllen. Tatsächlich ist denn auch von Ristori aus den Jahren 1719—1725 kein Werk erwähnt oder aufzufinden. Wahrscheinlich beschränkten sich seine Kompositionen auf Kantaten zu festlichen Gelegenheiten und andere Werke kleineren Stils.

Lange indessen konnte man die großzügige italienische Opernwelt nicht entbehren. Eine Neubelebung wurde beabsichtigt. 1724 schon wird der Theatermaler J. B. Grone, 1725 der Theaterarchitekt A. Zucchi aus Venedig angestellt, im April desselben Jahres auch wieder eine Reihe Sänger und Sangerinnen: die Sopranistin Margareta Ermini und ihr Gatte Cosimo Ermini als Bassist, die Sopranistin Ludovica Seyfried, der Sopranist Andrea Ruota, der Altist Nicolo Pozzi und der Tenorist Matteo Lucchini. Das Engagement dieser Künstler ermöglichte wieder

1 Diese Verbindung war von besonderer Bedeutung für die Dynastie, weil sie Ursache des Übertritts zum katholischen Glauben war.

Opernaufführungen, was zunächst vor allem Ristori als Schaffendem zugute kam.

Auf Befehl der Kurprinzessin wurde zur Feier der Rückkehr ihres Gatten aus Warschau am 2. September 1726 in Pillnitz seine dreiaktige komische Oper »Calandro« gegeben. Textdichter dieser »comedia per musica« — übrigens eine der ersten, die in Deutschland erschienen — war Pallavicini[1]. Der bedeutende Erfolg des Werkes wurde noch übertroffen durch den des nächsten. »Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chisciotte« war der Titel der zweiten komischen Oper Ristoris, die in Dresden während des Karnevals am 2. Februar 1727 in Szene ging. Eine Wiederholung des »Calandro« während des nächstjährigen Karnevals brachte für den Komponisten eine besondere Anerkennung. Friedrich der Große, der 1728 als jugendlicher Kronprinz mit seinem Vater in Dresden weilte und einer Aufführung der Oper beiwohnte, erbat sich die Partitur. Ein diesbezügliches Schreiben Ristoris an den derzeitigen Directeur des Plaisirs, den Geh. Kriegsrat von Gaultier, ist zugleich das einzige briefliche Dokument des Komponisten[2]. Es lautet:

Monseigneur

Le départ soudain de Vótre Excellence ayant prevenu les tres humbles devoirs que j'allois luy rendre, je m'acquitte de celuy de luy faire savoir qu'on travaille actuellement à transcrire la Pastorale, dont Monseign^r le Prince Royal de Prusse a souhaitté une Copie. Comme S. A. R. pourroit en faire mention, j'ai crû que V. E. ne seroit pas fachée de luy en pouvoir dire des nouvelles, et pour obeir aux ordres de V. E. j'ai fait toutte mon possible pour la faire écrire au prix de 54 Ecus. J'implore toujours l'honneur de sa protection, et suis avec un profond respect

Monseigneur
De Votre Excellence — Tres humble, et tres obeissant Serviteur

Dresde Le 21 Fevrier 1728 — Jean Ristori.

So war Ristori um diese Zeit der italienische Meister am Hofe zu Dresden. Aber trotz der Anerkennung, die seine Werke fanden, blieb

1) Steffano Pallavicini, 1672 zu Padua geboren, disputierte bereits mit 10 Jahren in der Philosophie; kam 1686 mit seinem als Komponist bekannten Vater nach Dresden, wo jener engagiert war. 2 Jahre darauf stirbt der Vater, indes der Sechzehnjährige eine mit 500 Talern dotierte Stelle als Hofdichter, Dramaturg und Regisseur zugleich erhält. Pallavicini ist später kurpfälzischer Hofpoet und Sekretär gewesen, bis er 1719 als Nachfolger des mit einer jungen Dresdnerin flüchtigen Lucchini nach dort zurückkehrte. Er starb 1742. Ristori hat viele seiner für den Komponisten dankbaren Texte komponiert.

2) Nicht Autograph, sondern von der Hand seines Kopisten im Sächsischen Hofstaatsarchiv.

der Erfolg einer »Carriere« aus. Sein Bewerben um die Kapellmeisterstellung Joh. Dav. Heinichens, der 1729 im besten Mannesalter starb, wurde ebenso abschlägig beschieden, wie das des begabten Hofkirchenkomponisten Joh. Dismas Zelenka († 1745 zu Dresden). Was Ristori betrifft, so scheint er in Herrn v. Thioly, Gesandten und Leiter der künstlerischen Angelegenheiten in Warschau, Ristoris zweitem Tätigkeitsfeld, keinen Gönner gehabt zu haben. In seinem Brief vom 22. Juli 1729 nach Dresden heißt es[1]:

»Ristori a ecrit pour la place de maistre de Chapelle; son peu d'attention à se ranger à son devoir opère beaucoup contre sa demande.«

Acht Tage vorher hatte sich Thioly gerade über den alten Tomaso beschwert. Auch ist es auffällig, daß er in seinen Berichten über den Beifall, den die oder jene Kantate fand, nie den Namen des Komponisten nennt, was sonst üblich war.

Die nächsten Jahre bringen für Ristori eine längere Zeit der Abwesenheit von Dresden, wohl überhaupt die längste nach seinem Eintritt in sächsische Dienste. Andere Reisen, natürlich abgesehen von den fast alljährlichen zwischen Sachsen und Polen, sind nicht verbürgt. Doch es ist anzunehmen, daß er seine italienische Heimat im Laufe der Jahre noch ein oder mehrere Male vorübergehend aufgesucht hat[2]. Kunstreisen in das Mutterland aller Musik waren unter den Komponisten allgemein üblich. Ristoris große Reise nach Rußland 1731/32 ist offenbar identisch mit dem von etwa 1740 an auf mehrere Jahre datierten Aufenthalt in Petersburg, den verschiedene Lexika[3] mit wohl gemeinsamer Quelle annehmen.

Über die Ereignisse der Fahrt, die den Komponisten über ein Jahr aus Dresden wegführte, sind wir ziemlich genau unterrichtet durch die Aufzeichnungen seines Vaters in dem erwähnten Gesuch und die Berichte an den Dresdener Hof.

Die Reise wurde unternommen von der italienischen Truppe, deren künstlerische Leitung in Händen der beiden Ristori lag, und zwar auf Bitten der Kaiserin Anna von Rußland[4]. Aus der »Liste der Must-

1) Briefe von Thiolys-Warschau an v. Gaultier-Dresden, Sächsisches Staatsarchiv loc. 3350.

2) Die beiden in der Dresdner königl. Bibliothek erhaltenen Partituren des »Temistocle« sind gezeichnet »Napoli 1738«, davon eine (Ms. 685) mit genauer Angabe des Aufführungsdatums und -ortes (19. Dezember 1738, T. S. Carlo). — Gerade ein Jahr später wurde am selben Theater des Meisters »Adriano in Siria« gegeben. — Von sonstigen Aufführungen Ristorischer Kompositionen außerhalb seines Wirkungskreises ist nur die einer »Didone abandonata« auf den Text Metastasios festzustellen, und zwar in London, 13. April 1737 (Covas Garden). Leider ist die Musik nicht erhalten.

3) Gerber, Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1792; Bernsdorf, Universal-Lexikon der Tonkunst, Offenbach 1861; Fétis, Biographie universelle, Paris 1864.

4) Correspondenz des Cab.-ministre Fleury mit Graf Villio, Gesandten in Venedig, 1739 (Sächsisches Staatsarchiv).

corum und Comoedianten, welche aus Warsau nach der Stadt Moscau kommen«, sind besonders zu erwähnen die Sopranistin Ludovica (»singet im Appartement«) und der Bassist Ermini mit seiner Frau (»singen die Intermedia bei der Comedie«). Tomaso Ristori (»agiert dann und wann den Scaramouche«) reiste ebenfalls mit seiner Gattin. Im ganzen waren es 16 Künstler, denen außerdem mehrere Bediente beigegeben waren.

Der erste Bericht, der dem König am 19. Februar 1731 aus Moskau zugeht, hebt die Anstrengung der sechswöchentlichen Reise hervor. Gleich nach ihrer Ankunft begann für die Musiker, zumal für Ristori, eine vielseitige Tätigkeit. Zunächst gab es hauptsächlich Kammermusikaufführungen, nicht nur bei Hofe, sondern auch in kunstliebenden Privathäusern des hohen Adels. Da fiel Ristori außer der Tätigkeit als Komponist auch die des Begleiters zu. Über das Auftreten bei Hofe berichtet le Fort[1]) am 5. März 1731:

»Lundy passé les Musiciens se firent entendre à la Cour prés de S. M.[2]). La Ludovica y chanta quelques Cantates accopagnée de Ristori, Verokay (Violinist) et Tanesky (Violgambist). Cette souveraine en temoigna beaucoup de satisfaction et leurs ordonna un cadeau, scavoir: à la Ludovica 200 Ducats, a Ristori 150 et aux autres chacun 100 Ducats.«

Die Briefe der nächsten Monate erwähnen häufiges Auftreten der Komödie. In einem Bericht vom 30. August an den König nach Dresden wird Giovanni Albertos wieder besonders gedacht: »Jeudy passé le Comte Potocky donna sa Fête. S. M. et les Princesses se rendirent vers les 4 heures à la maison du Comte avec toute la Cour en Galla. Elle passa d'abord dans la Grande Sale destinée pour danser, on Elle commença une partie d'ombre. Pendant la jeu le maitre de Chapelle Ristori fit entendre la Serenata, qu'il avoit composé, dont voicy copie.«

Dem eingesandten Text der Serenade sind die Namen der »Interlocutori« beigefügt: Lidia ... Margh. Ermini, Basilo ... Giov. Wilke, Momo ... Cos. Ermini.

Am 10. September wird eine Liste von wieder 16 Sängern, Sängerinnen und Instrumentisten aufgestellt, die neuerdings aus Deutschland angekommen waren und sich der Truppe angliederten. Diese Verstärkung ermöglichte die Aufführung von größeren Werken. So gelangte am 11. Dezember Ristoris »Calandro« zur Aufführung, zugleich als Schlußvorstellung der Truppe in Moskau. Mitte Januar reisen Musiker und Schauspieler nach Petersburg.

»31. Dezember 1731. Repartition de la Cour, comme les trois mille Roubles on eté Distribué aux Musiciens et Comediens:

---

1) Lettres de relations de Ms. le Fort à de Lagnasc (Sächsisches Hauptstaatsarchiv loc. 3309).

2) Kaiserin Anna.

Ludovica 300, Ermini et sa femme 400, Ristori maitre de chapelle 400, Ristori et sa femme 400, Bertholdi et son Epoux 400 . . .« Die übrigen Gehälter waren alle niedriger (350—100 R.). »7. Januar 1732. Je presse le depart pour qu'ils puissent encore arriver avant la fin du Carneval. S. M. a fait donner 3000 R. pour leurs frais de retour.« So war der Aufenthalt in Petersburg nur von kurzer Dauer. Mitte Februar trat man die Rückreise nach Polen an. Der letzte Bericht an den Hof ging am 16. des Monats ab.)

Tomaso Ristori gibt genauere Darstellung von Einzelheiten der Reise, die hier auszugsweise folgt: »Le jour de notre depart (aus Warschau) fut le premier de l'année 1731 et l'on nous donna une escorte de quelques soldats pour notre scureté en chemin avec un officier de la cour de Russie que devoit regler nôtre marche, et apres avoir reposé deux jours a Lublin, l'officier m'ordonna d'aller au devant que luy m'auroit suivi avec la reste de la Trouppe. C'est ce que je fis avec ma famille et avec Cosimo Ermini et sa femme, mais sans aucune escorte de sorte que à Targowitz je fus volé d'un coffre rempli d'habits, et d'autres choses pour un valeur considerable. A la fin nous arrivames a Moscou, et d'abord S. M.te Czariene souhaite voir une Comedie; mais comme il n'y avait point de Theatre l'on m'ordonna d'en bâtir un Portative auquel je reussis avec une peine inexprimable; neanmoins en peu de jours le Theatre fut pret tel que l'on pouvoit le souhaiter pour y jouer toute sorte de Comedies et Pieces d'opera avec un Amphitheatre capable de 600 Personnes. . . . M'étant aperçû que S. M. Cz.te n'entendoit point la langue italienne je m'appliqua à travailler à des inventions d'apparence, Machines, et vols dont j'en composa un comedie qui reussit telement agréable à S. M. qui si-tôt qu'elle fut fini elle se leva debout et tournée vers le peuple en frappant des mains invita tout le monde à s'en rejuir. C'est qui m'encouragea d'en appréter des autres; mais quelques jours apres il me fut interdit d'une manière equivoque par un billet que je conserve auprès de moy. . . . Le Capitain Kerf qui fut le Directeur de notre voyage pour le retour en Pologne eut soin de pourvoir a chaqun un Schlaffwagen et il m'ordonna d'en acheter deux qu'il m'auroit remboursé l'argent à Varsovie . . . .«.

Nach seiner Rückkunft nach Dresden brachte Ristori sein erstes Oratorium, »La deposizione della croce«, zur Aufführung, ein Werk, das den reifsten seiner Arbeiten beizuzählen ist. Dies war noch eine Gelegenheit, bei der er sich als der erste Meister italienischen Stils in Dresden zeigte. Aber schon warf ein größerer seinen Schatten: Johann Adolf Hasse[1].

1 Vgl. Mennicke, »Hasse und die Gebrüder Graun als Sinfoniker«, Leipzig 1906. Walter Müller, »J. A. Hasse als Kirchenkomponist«, Leipzig 1911.

Sieben Jahre jünger (geb. 1699 in Bergedorf bei Hamburg) als Ristori, war er schon seit einiger Zeit eine in der Musikwelt vielgenannte Persönlichkeit, als er 1731, während Ristori in Rußland weilte, von Venedig für vier Monate nach Dresden kam. Hier leitete er die Aufführung seiner Oper »Cléofide«, der ein außerordentlicher Erfolg beschieden war. Anfang Oktober kehrte Hasse nach Italien zurück.

Am 1. Februar 1733 starb Kurfürst Friedrich August I., und sein Sohn, Friedrich August II. als König von Polen August III.), folgte ihm auf dem Thron. Schon als Kurprinz hatte der neue Herrscher lebhaftes Interesse für die Kunst, zumal die italienische Musik bekundet, eine Neigung, die seine Gemahlin durchaus teilte. Aber sein Interesse an der Politik wuchs nicht mit seinen neuen Pflichten, und für sie wurde Graf Brühl in der Folgezeit allein bestimmend. Doch: gleich im ersten Jahre der Regierung Friedrich Augusts II. ward ein dauerndes Engagement Hasses abgeschlossen. Er trat Anfang des Jahres 1734 sein Amt als kurfürstlicher Kapellmeister an und erhielt mit seiner Gattin, der großen Sängerin Faustina, geb. Bordoni, ein Jahresgehalt von 6000 Talern. Die folgenden 30 Jahre seiner Kunstdiktatur in Dresden waren von stets wachsendem Erfolge begleitet. Während ihrer Dauer vollendete sich das Schicksal Ristoris. Freilich — auch er schrieb noch viele seiner besten Sachen für Bühne, Kirche und Kammer, auch er gewann an Ansehen, stieg in Stellung und Gehalt; aber der beherrschende Platz war für ihn uneinnehmbar, und fortan stand er im Schatten seines Besitzers, des »Caro Sassone«, wie die bewundernden Italiener Hasse nannten.

Das Jahr 1733 brachte noch eine Reihe Änderungen in dem Stab von Künstlern am Dresdner Hofe. Fragen der Politik und des Geschmacks ließen die französische Kunst ganz verschwinden. An die Stelle des Herrn von Gaultier trat der Kammerherr Heinrich August von Breitenbauch als Leiter des gesamten Kunstlebens (»Directeur des plaisirs«). Die Franzosen werden entlassen bis auf André, der mit verringertem Gehalte den Titel »compositeur de la danse« erhält. Im November ergeht es den italienischen Schauspielern ebenso. Von ihnen erhalten drei, darunter auch der 75jährige Tomaso Ristori auf sein Gesuch hin, 150 Taler Pension[1]. Mit der Auflösung des italienischen Schauspiels fällt auch das Amt Giovanni Albertos als »compositeur de la musique italienne«. Aber er war bereits im Oktober (Kabinettsorder vom 12. Oktober 1733) an die Stelle des verstorbenen Kammerorganisten Petzold gerückt — sicher auch im Hinblick auf seinen jungen Erfolg als Oratorienkomponist, zugleich ein Zeichen seiner Beliebtheit bei der kurfürstlichen Familie; denn diese neue Stellung brachte ihn in enge Berührung mit

1 Gesuch und Entscheid im Sächsischen Hauptstaatsarchiv loc. 383.

der Musikübung am Hofe. Allerdings in der ersten Zeit seiner Regierung mußte der Kurfürst mit seinem Hof sich fast zwei Jahre (vom November 1734 bis August 1736) in Polen aufhalten, um seiner Königskrone mit Waffengewalt Anerkennung zu verschaffen. Ristori blieb zum ersten Male in Dresden, denn er hatte die Leitung der polnischen Kapelle, die neu organisiert dauernd in Warschau stand, wegen seiner neuen Stellung natürlich niederlegen müssen. Sein Jahresgehalt war zunächst verringert gegen früher, stieg aber am 1. Januar 1736 von 450 auf 600 Taler. Im folgenden Jahre wurde es dann nochmals um 200 Taler erhöht. (Kabinettsorder vom 21. August 1737[1]). Anfang August 1736 kehrte der Kurfürst als allgemein anerkannter König von Polen nach Dresden zurück. Als Festaufführung ging Ristoris Oper »Le Fate« (Text von Pallavicini) mit Rosa Negri in der Hauptrolle der Fee Alcina und Cosimo Ermini als Vertreter der Baßpartie in Szene. Daß ein Ristorisches Werk bei diesem außergewöhnlichen Anlaß zur Aufführung kam, ist darauf zurückzuführen, daß Hasse zu dieser Zeit auf einer seiner häufigen Italienreisen begriffen war. Zwei Monate später, am Geburtstage des Königs und Stiftungstag des St. Heinichen-Ordens, wurde ein zweites Pallavicini-Ristorisches Bühnenstück: »Arianna«, zur Aufführung gebracht. Der Tag wurde in Friedrich Augusts Lieblingsschloß Hubertusburg begangen, wo während seines Aufenthaltes zur Jagdzeit eine stehende Bühne aufgeschlagen war, 1744 gar ein Opernhaus eingeweiht wurde.

Im Januar 1737 kehrte Hasse aus Italien zurück und brachte in den nächsten Jahren eine ganze Reihe Opern zur Aufführung. Als Friedrich der Große 1742 und 1745 in Dresden weilte, war es denn auch Hasse, dem er sein ganzes Interesse schenkte, indes von einer erneuten Beziehung zu Ristori nichts überliefert ist. In den Jahren 1747—51 geriet Hasses und seiner alternden Gattin Kunstherrschaft für einige Zeit ins Wanken, während zwei andere Sterne allgemeines Aufsehen erregten: Nicolo Porpora als Komponist, Regina Mingotti als Sängerin. An dem vielfach sensationellen Kunstleben dieser Tage mit seinen Kämpfen und Intrigen hat Ristori nur geringen Anteil. Er schreibt zwar noch einige Opern, mit Claudio Pasquini, dem Nachfolger des 1742 verstorbenen Pallavicini[2] als Textdichter, aber seine Haupttätigkeit widmet er im letzten Dezennium seines Lebens der Kirche. 1746 wurde er sogar offiziell zum Kirchenkomponisten ernannt, wie er auch als Orgelspieler nicht weniger tüchtig war denn als Pianist. Unter den weltlichen Kunstformen bevorzugt er jetzt vor der großen Oper die Serenade und Kantate.

---

1 Die diesbezüglichen Verfügungen im Sächsischen Hauptstaatsarchiv loc. 907, Vol. II. III.

2 Außer von diesen beiden in Dresden wirkenden Textdichtern hat Ristori noch zwei Operntexte Metastasios vertont.

Anregung zu stärkerer Betätigung in der lyrischen Form der Kantate wird die junge Kurprinzessin Maria Antonia, Tochter des Kurfürsten von Bayern und späteren Kaisers Karl VII., gegeben haben. Sie kam 1747 in ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahr durch Vermählung mit dem Kurprinzen Friedrich Christian an den Dresdner Hof und wurde die Verfasserin verschiedener Texte Ristoris aus den Jahren um 1750. Ebenso vertonte Hasse eine Reihe ihrer Dichtungen, die alle mit ihrem Künstlernamen, den sie als Mitglied der »Arcadia«, einer gelehrten Gesellschaft in Rom, führte, gezeichnet sind: Ermelinda Talea Pastorella Arcada (in Abkürzung: E. T. P. A.). Unter diesem Decknamen und der Ägide Hasses komponierte sie auch, während Porpora der für alle künstlerischen Dinge interessierten Dame Unterricht im Gesang gab. Sie musizierte auch mit Ristori im engeren Kreise. Über einen Kammermusikabend im Dresdner Schlosse berichtet ein Brief des Grafen Wackerbahrth an den Grafen Brühl in Warschau vom 4. Januar 1749[1]. Eine Pasquini-Ristorische Kantate gelangte zur Aufführung »avec un succes et un applaudissement universel«. Dann heißt es unter anderem weiter: ». . . aprés la cantate Mad^me la Princesse Royale chanta plusieures airs. Voilà l'ouverture de notre Carneval«. — Ob Ristori der Prinzessin auch Unterricht erteilt hat, ist fraglich; anzunehmen aber ist, namentlich im Hinblick auf die erhaltene »Exercizi d'accompagnamento« seiner Hand, daß er neben seiner produktiven und öffentlichen Tätigkeit auch als Lehrer gewirkt hat.

Zur großen Oper tritt er im Jahre 1750 wieder in nähere Beziehung durch seine Ernennung zum Vizekapellmeister. Als solcher hatte er eine zwar weniger hervortretende, aber ebenso anstrengende Tätigkeit wie der Kapellmeister Hasse. Auch bei der Aufführung selbst wirkte er mit, und zwar, während der Direktor von der Mitte aus am Flügel das Ganze leitete, an einem vom ersten entfernt, zwischen den Blasinstrumenten stehenden Flügel zum Akkompagnieren. Diese Stellung als Vizekapellmeister an der Dresdener Hofoper ist nicht zu unterschätzen, wenn man bedenkt, daß das Orchester vielleicht zu den bestgeschulten Europas gehörte und seine Einrichtung mustergültig für viele andere wurde. Es bestand aus: 3 Kontrabässen, 4 Violen, 8 ersten, 7 zweiten Violinen, 2 Flöten, 5 Oboen, 5 Fagotts, 2 Hörnern, 2 Paar Pauken an den beiden Enden des Orchesters und den eventuell nötigen Trompeten.

Als Porpora 1751 Dresden und seine Stellung als Kapellmeister verließ, behauptete Hasse wieder allein das Feld. Indes seine Gattin Faustina war der Jugend und den Erfolgen ihrer Rivalin Mingotti gewichen und hatte sich von der Bühne zurückgezogen.

1) Hauptstaatsarchiv loc. 676, Blatt 351.

Im Jahre 1753. Die Karnevalsfestlichkeiten waren wieder auf dem Höhepunkt angelangt mit der Aufführung einer großen Oper des berühmten Meisters: »Solimano«. Die Ausstattung in nie dagewesenem Prunk, des Publikums Zudrang und Beifall gewaltig. Das waren die Wochen, in denen der Vizekapellmeister wie alle Musiker des sächsischen Hofes stets über und über zu tun hatten. Den 61 jährigen Giovanni Alberto Ristori entband der Tod seiner Pflichten am 7. Februar 1753.

Die beträchtliche Pension, die seine Gattin laut Kabinettsorder vom 15. März[1]) desselben Jahres erhielt, ist ein Beweis für die Wertschätzung des Komponisten:

»400 Thlr. jährlich Pension, der verwittweten Marien Ristori, von der Zeit ihres Ehemanns, des gewesenen Musici, Giovanni Ristori erfolgten Ableben an.«

Die Kurfürstin Maria Josepha veranlaßte den Ankauf seiner musikalischen Hinterlassenschaften, meist kirchlicher Werke, die leider bei dem Brande des prinzlichen Palais 1760 mit vielen anderen wertvollen Manuskripten den Flammen zum Opfer fielen.

1 Sächsisches Hauptstaatsarchiv loc. 907 Vol. III, S. 219.

Werke.

Entwicklung der Kunst bedeutet Individualisierung — Individualisierung ihrer Mittel und Individualisierung des Ausdrucks der schaffenden Persönlichkeit. Für unsere Musikkultur bedeutet Beethoven insofern einen Höhepunkt, als mit ihm das denkbar intensivste persönliche Erlebnis eine Form schafft, die diesem Erlebnis restlos zu entsprechen scheint. Vielleicht kommt im Schaffen mancher Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts und unserer Zeit eine noch vielgestaltigere persönliche Entwicklung zum Ausdruck, aber in keinem fügt sich das Wachsen eines Menschen so zwingend in eine künstlerische Form. Dahingegen man bei keinem Meister der vorhergehenden Jahrhunderte wieder eine solch bedeutende Eigenentwicklung wahrnehmen kann. Ihnen ist die Form gegeben, und nur wie ein von Atem bewegter Körper inneres Leben kündend, dehnt sie sich und zieht sich zusammen. Damit ist nicht gesagt, daß dies innere Leben nicht tief und stark sein kann, aber die Glut wird gebändigt durch eine strenge Form. Die Schwäche jener Zeit und zumal der neapolitanischen Schule, der Ristori angehört, ist klingender Formalismus. Die Schwäche zeitgenössischer Musikproduktion ließe sich charakterisieren als nach Ausdruck ringende Formlosigkeit. Die Entwicklung der Kunst führte zu einer Überschätzung der Individualität des Künstlers. Es entstand der Glaube, »daß jede Künstlerindividualität, wenn sie nur eigenartig, neu, überraschend ist, in der Kunst volle Berechtigung hat, mag sie wie immer sich äußern«[1]). Durch den fundamentalen Gegensatz zwischen den Kunstanschauungen der Zeit um die Wende des 18. Jahrhunderts, also der Blütezeit der neapolitanischen Schule, und den der letztvergangenen Jahrzehnte hat sich die neuere Forschung teilweise zu einem recht harten Urteil über viele Erscheinungen jener an ursprünglich musikalischen Talenten doch so besonders reichen Epoche verleiten lassen. Man trat eben mit falschem Maßstab bezüglich einzelner Stilelemente wie der ganzen Kunstrichtung an die Werke jener Meister heran[2]).

---

1) Joh. Volkelt, System der Ästhetik, München 1905, S. 44f.
2) Vgl. H. Kretzschmar, Aus Deutschlands italienischer Zeit. Peters-Jahrb. 1905.

Will man einer schaffenden Persönlichkeit unserer Zeit nahe kommen, ist es von äußerster Wichtigkeit, ihre Entwicklung zu prüfen, den Menschen psychologisch zu sezieren — ein Komponist des 17. Jahrhunderts muß weit mehr von formalen Voraussetzungen aus gemessen werden, sein Streben ist, die künstlerische Eigenart möglichst der traditionellen Form anzupassen, jener sucht nach einer möglichst neuen, der eigenen Persönlichkeit äquivalenten Prägung.

Nachfrage und Angebot — nach Beethoven für den schaffenden Künstler fast belanglos — war im 18. Jahrhundert ein die Produktion wesentlich beeinflussender Faktor. Gelegenheitskompositionen waren die Norm. Das gilt für alle Zweige der Musik. Und in allen Zweigen der Musik betätigte sich der angesehene Komponist, weil eben der Hof oder die Stadt von seinem Meister, der die große italienische Oper zu Karneval geschrieben hatte, auch eine sonntägliche Messe erwartete oder ein Oratorium für die Osterzeit oder eine Kantate zur Geburtstagsfeier der Prinzessin. Durch diese fast als selbstverständlich verlangte Vielseitigkeit tritt oft eine Vermischung der verschiedenen Stilarten ein. Elemente der Opernkunst werden unbekümmert in das Oratorium, ja in die Messe hinübergenommen usf. Wie der Italiener ursprüngliche Musizierfreudigkeit sie auch in neuerer Zeit noch oft die Grenzen der einzelnen Stile verwischen läßt, so ist das besonders damals nicht zu verwundern, wo viel und vielerlei Gebot war.

Was Ristori als tüchtigen Meister auszeichnet, ist die Vermeidung der Fehler, zu denen eine solche reiche Tätigkeit gar manchen begabten Zeitgenossen verleitet hat — positiv ausgedrückt: seine Vorzüge sind Stilgefühl und Gewissenhaftigkeit. Und wenn ihn Eitner[1] in tadelndem Sinne als einen »Vielschreiber, wie es die damalige Zeit verlangte,« bezeichnet, so trifft das Urteil gerade seine Eigenart nicht. 16 Opern und größere Bühnenwerke sind von ihm nachweisbar, deren Entstehung sich auf eine Zeit von über 30 Jahren erstreckt, dazu einige Intermezzi und Kantaten zu verschiedenen Gelegenheiten, drei Oratorien und eine größere Anzahl Messen, Motetten und andere Kirchenkompositionen. Numerisch sind Ristoris Werke denen der meisten namhaften Komponisten seiner Zeit sicher unterlegen, ganz zu schweigen von einzelnen, produktiv über die Maßen starken Größen, die jedes Jahr allein ein bis zwei, ja drei neue Opern, eine ganze Reihe Kantaten, Messen usw. herausbrachten. Was aber Erfindung, solides Können und Ausarbeitung anbetrifft, so stehen seine Werke jeden Stiles auf achtunggebietender Höhe.

1) Quellenlexikon, Leipzig 1903, 8. Bd., S. 250.

Opern.

Wie bei den meisten seiner zeitgenössischen Landsleute bilden auch bei Ristori die Opern den Kernpunkt seines Schaffens. Damit sei keineswegs gesagt, daß sie an musikalischem Wert die anderen Werke überragen — sie sind nur umfangreicher als alle übrigen, und sie waren es, die den Namen des Komponisten einer breiten Öffentlichkeit bekannt machten und seiner Persönlichkeit innerhalb des künstlerischen Lebens der Zeit eine angesehene Stellung verschafften. Die übliche als selbstverständlich gegebene Einteilung der Opern in »dramma per musica« und »comedia per musica« wird sich bei Betrachtung Ristoris noch spezialisieren lassen. Denn die mit »dramma per musica« betitelten Werke umfassen solche von historischem und sagenhaft-romantischem Charakter. Als Hauptwerke der großen historischen Oper sind »Adriano in Siria« und »Temistocle« zu nennen, beides Dichtungen von Metastasio, zugleich die einzigen, die Ristori von diesem bedeutenden Librettisten, nach dessen Werken fast jeder Opernkomponist des 18. Jahrhunderts griff, in Musik setzte. Ristoris Haupttextdichter Pallavicini, dessen Talent mehr zur romantisch-phantastischen Seite hinneigte, ist der Verfasser zweier Werke, die als besonders charakteristisch für dieses Genre anzusehen sind: »Le Fate« und »Arianna«. Diesen beiden Gruppen gegenüber stehen die komischen Opern: »Calandro« und »Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chisciotte«, deren Dichter ebenfalls Pallavicini ist.

Drei Akte waren für die Oper üblich[1]). Bei dramatischen Werken in einem Akt findet sich die gewöhnliche Bezeichnung dramma oder comedia per musica nicht. Doch sind Pallavicinis »azione scenica« betitelte »Arianna« sowohl, wie Pasquinis ebenfalls einaktige »Serenata per musica« »La liberalità di Numa Pompilio« — beide mit zeitüblicher Königshuldigung schließend — und selbst auch des letzteren Bühnenstück (ohne nähere Bezeichnung) »I Lamenti d'Orfeo«, in dem nur zwei Personen (Orpheus und seine Mutter) handelnd auftreten, ihrer durchaus opernmäßigen Gestaltung wegen dieser Gruppe beizuzählen.

Metastasios »Adriano in Siria« gehört zu den besten Werken seines Verfassers und ist von vielen großen Komponisten (unter anderen Caldara, Hasse, Graun, Galuppi) komponiert worden. Sie ist in der Tat typisch für die große italienische Oper der Zeit. — Kaiser Hadrian befindet sich in Syrien, die Parther zu unterwerfen. Er verliebt sich in Emirena, die gefangene Tochter des Partherkönigs Osroa. Seine Braut Sabina ist ihm, von Sehnsucht getrieben, aus Rom nachgeeilt. Auf dem

1) Bis auf »Calandro«, dessen Partitur einbändig vorliegt, sind auch bei Ristori die Opern aktweise meist in Leder mit Goldschnitt) gebunden. Die Manuskripte sind in der Regel von der Hand eines Schreibers klar und übersichtlich.

Konflikt zwischen Liebe und Pflicht baut sich das ganze Drama auf. Liebe Hadrians zu Emirena, sein Versprechen an Sabina. Emirenas Liebe zum Partherführer Farnaspe, Kindestreue und Pflicht ihrem Vaterlande gegenüber, dem sie durch Beeinflussung Hadrians helfen könnte. Zwischen allen der Intrigant: Aquilo, Volkstribun. Er liebt Sabina, sucht skrupellos mit allen Mitteln seinen Vorteil und verstärkt die dramatischen Verwicklungen, bis sein Treiben entdeckt wird. Ende gut, alles gut: Hadrian erhält Sabina, Emirena Farnaspe, Osroa sein Reich und Aquilo Verzeihung.

Ganz ähnlich im Aufbau ist auch Metastasios »Temistocle«. Themistokles an Xerxes' Hofe. Der Perserkönig will ihn zum Führer über sein Heer machen im Kampfe gegen Griechenland, aus dem er fliehen mußte. Auch hier bildet der Konflikt zwischen Vaterlandsliebe und äußerer Ehre und Anerkennung den Kernpunkt des Dramas; auch hier verwebt sich die Geschichte der zwischen einer Fürstin seines Landes (Roxane) und der Griechentochter Aspasia schwankenden Liebe mit der Haupthandlung; auch hier ein scheinbar ergebener Untertan, der Perserführer Sebaste, als Intrigant. Themistokles bringt es nicht über sich, gegen das undankbare Vaterland ins Feld zu ziehen, andererseits will er Xerxes gegenüber nicht selbst undankbar erscheinen und beschließt nach manch innerem Kampfe, sich durch Gift das Leben zu nehmen. Xerxes verhindert das und schwört, ergriffen von solchem Adel der Gesinnung, ewigen Frieden mit Griechenland.

Steffano Pallavicini ist der Dichter der anderen Hauptwerke Ristoris auf dem Gebiete der Oper. Er bevorzugt mehr einerseits pastorale, romantische, andererseits komische Vorwürfe. Charakteristisch für ihn und teilweise auch dichterisch recht fein ist sein Drama »Le Fate«. Es spielt auf der einsamen Insel der Fee Alcina. Das Tannhäusermotiv des in ihre Liebesketten verstrickten, zwischen Begierde und Entsagen, Sinnengenuß und Sehnsucht nach Heldentaten ringenden Ruggiero bildet den Inhalt des Stückes. Die Fee sucht ihn mit allen Mitteln an sich zu fesseln, aber schließlich gelingt es doch seiner Braut ihn zu befreien. Das Libretto enthält auch manche humorvolle Szene, so jene Stelle, wo Alcina, Ruggiero zu erweichen, eine Ohnmacht fingiert, ihr Zwerg Doro sie aber gleich wieder erwachen läßt, indem er ihr zuflüstert, er wisse eine wichtige Neuigkeit. Überhaupt erinnert die Baßpartie des Doro an die komischen Figuren der romantischen Oper. Doch Pallavicini versteht es schon geschickt, die Person, die die humorvolle Seite des Stückes in sich verkörpert, in den Bereich der Haupthandlung hineinzuziehen und so den dramatischen Bau nicht zugunsten einer geschlossenen possenhaften Nebenhandlung zu unterbrechen. Eine ausgesprochene Anlage zur Komödie aber beweist er in den beiden Stücken »Calandro« und

»Don Chisciotte«, die mit der Musik Ristoris in den Jahren 1726 und 1727 zur Aufführung gelangten und zu den zeitlich frühesten komischen Opern gehören, die im nördlichen Deutschland bekannt wurden. Die eigenartige Mittelstellung der »comedia per musica« beleuchtet Edward Dent[1] mit Behauptungen, die auch durch das Werk Ristoris bestätigt werden: »It has frequently been said that the Neapolitain opera buffa was developed out of the intermezzo; but althoug there is a grain of truth in the statement, it must be accepted with caution. ‚La nostra opera buffa', says Scherillo ‚non fu che uno sviluppo, un ampliamento degli intermezzi per musica, frammessi fra un atto e l'altro dei melodrammi eroici'. I need not repeat what I have said elsewhere on the developement of the intermezzo. It is true that the intermezzi were short scenes of popular life, and that the comic opera was a complete drama of popular life, in this sense it certainly might be called an ‚ampliamento degli intermezzi per musica'. But if we regard the structure of the plays, we can no longer accept this statement. The intermezzo — a grotesque duologue — went on for many years after 1709. In the time of Pergolesi, or possibly earlier, it seems tu have been custumary to give it a separate title; but even then the intermezzi remained nothing more than intermezzi between the actes of a serious opera. Meanwhile the comic opera proper had developed on its own lines. . .«[2])

Die »comedia per musica« will oft auch Satire sein. Und zwar Satire auf die große Oper, der sie in Form und Anlage eben viel näher verwandt ist als dem Intermezzo. Daß bei dieser eigenartigen Bedeutung der komischen Oper des Cervantes großer Roman, der auch zugleich eine Satire auf die Ritterromane des 16. Jahrhunderts war, ein beliebter Vorwurf wurde, ist einleuchtend. Don Quichote gehört zu jenen großen originalen Stoffen der spanischen Dichtung, die von nachhaltigem Einfluß auf die übrige europäische Literatur wurden. Wie der Stil der Hirtenromane in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch Montemayors »Diana« ins Leben gerufen ward, wie Tirso de Molina in seiner Komödie »El burlador de Sevilla o el conbidado de piedra« die Don-Juan-Figur schuf, die in der Geschichte der Komödie (Molières »Festin de Pierre«) und der Oper eine weltgeschichtliche Rolle spielen sollte, so ist der »Don Quichote« gerade von den Librettisten und Komponisten des 18. Jahrhunderts vielfach verwertet worden. In Deutschland wurde der Stoff durch die »Tragicommedia« »Don Chisciotte in Siera Morena« Francescò Contis bekannt, der wahrscheinlich durch die Beziehung des habsburgischen Hofes zu Spanien zu seinem Werk angeregt wurde.

1) »Ensembles and Finales in 18th century Italian Opera«. 11. Sammelband (1909/10) der Internationalen Musikgesellschaft.

2) Vgl. auch S. 64f.

Der in Wien 1719 stattgehabten ersten Aufführung folgte eine Reihe weiterer in verschiedenen Städten Deutschlands[1]. Auch verschiedene platte, geist- und witzlose Bühnenbearbeitungen entstanden nach ihm, indes Pallavicinis Dichtung den Durchschnitt wohl überragt. Sie enthält Szenen voll echten Humors, davon man kleine Züge in der neun Jahre später (1736) entstandenen Oper »Le Fate« wiederfindet.

Noch größer als die Baßbuffopartie des Sancio Pancia ist die des Calandro. Dieser primitive Eigenbrödler, der mit seinem Bären allein in herzinnigem Einverständnis lebt, über das Tun und Treiben der Welt in erhabener Narrheit lächelt und, ein weiser Tor, Wahrheiten sagt, wird von seiner Umwelt nicht verstanden. Die Jugend — Nearco und Licisco — lacht und spottet über ihn. Sie sucht den (natürlich!) ewigen Hagestolz seinem Vorsatz untreu zu machen. So ziehen sie einmal dem Bären eines von Calandro ungewollt begehrten, ängstlich umgangenen Mädchens Kleider an. Der läßt sich auch täuschen und gerät in einen schweren inneren Konflikt, wie er das Weibsbild neben sich liegen findet. In diese vielfach burleske, nicht geistlos, wenn auch manchmal etwas derb aufdringlich durchgeführte Hauptfabel verwoben die übliche Liebesgeschichte der jungen Leute, und zum Ende erhält jeder, was er begehrt. — Übrigens war das Calandro-Motiv nicht neu; es lassen sich vielmehr direkte Beziehungen zu der Oper der Spätvenezianer aufweisen. Schon Corradi-Algisis »Il trionfo della constanza« (1691) ließ den tugendhaften Senokrates von lockeren Frauen versucht werden[2].

Wie so der philosophisch gebildete Pallavicini die geistig anspruchsvollere Komödie weiter ausbildet und auch gedanklich und psychologisch etwas bieten will, nimmt er andererseits das humoristische Element auch in das »dramma per musica« herüber, wie es in »Le Fate« vertreten ist. Fraglos bedeutet das eine Höherentwicklung im Sinne Shakespeares gegenüber der ausschließlichen Verwertung tragischer und humoristischer Motive in den einzelnen Opern. Auch gehört Pallavicini zu den Dichtern, die die Romantik in der komischen Oper zur Geltung bringen[3] und so ihr Niveau über das der bürgerlichen Posse zu heben suchen. Dadurch tritt zugleich in der ursprünglichen Primitivität der technischen Mittel, die in so schroffem Gegensatz zur großen ernsten Oper mit ihrem zum Teil gewaltigen Aufwand an szenischen Überraschungen stand, eine gewisse Ergänzung ein, und ein glücklicher Ausgleich wird bewirkt. —

1 Vgl. Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1914, S. 458, 475.

2 Vgl. H. Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. Vierteljahrsschrift der Musikwissenschaft VIII. S. 7 ff.

3 Vgl. Nic d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper (Seemann, Leipzig 1902) S. 75: Saddomeno, dessen »Zite n'galera« (Mädchen auf der Galeere) Vinci 1721 komponierte, sei »vielleicht der erste, welcher das romantische Element in die komische Oper einführte«.

Ristoris Veranlagung nun läßt ihn gewissen gemeinsamen Anforderungen dieser verschiedenen Opernarten gerecht werden. Er bevorzugt wie manche der späteren Neapolitaner[1], lyrische Stimmungen, und gerade wo der Text ihm Anregung zu einer breit gesponnenen satten Melodie gibt, findet man die schönsten Blüten seiner Kunst. Solange es eben angeht, beschränkt er sich auf den Wechsel zwischen Rezitativ und Arie, wobei wiederum die Arie möglichst bevorzugt wird.

Das Dakapo, »eine der Säulen des musikalischen Gebäudes«, wie d'Arienzo sagt, bedeutet für die neapolitanische Oper die »pièce de résistance«, das Immerwiederkehrende — die Form. In ihr sind die musikalisch wesentlichen Teile der Oper, die Arien, geschrieben, in ihr die Duette und vielfach auch die Chöre.

Die Dakapo-Arie zerfällt in einen Haupt- und einen Mittelsatz, dem sich eine Wiederholung des Hauptsatzes anschließt. Die übliche Struktur des Hauptsatzes bringt nach einem Orchester-Ritornell das Thema mit einer Durchführung, die oft in einer Koloratur auf einem wesentlichen Wort des Textes gipfelt und in der Dominante, auch in einer anderen verwandten Tonart, bei Molltonarten zumal in der parallelen Durtonart, schließt. Ein nach der Haupttonart überleitendes, dem ersten nachgebildetes Ritornell führt nochmals zum Thema mit folgender, gelegentlich gesteigerten, vor allem in den Koloraturen noch weiter ausgestalteten Durchführung, endend in der Haupttonart, die dann durch ein beschließendes Orchester-Nachspiel noch einmal bekräftigt wird. Der Mittelsatz steht in einer anderen Tonart, oder — was gerade bei Ristori häufig — er moduliert durch verschiedene Tonarten; er ist bedeutend kürzer, in der Begleitung weniger durchgearbeitet; motivisch oft Absenker des Hauptteils[2], wechselt er selten die Taktart; konzertierende Bläser pausieren meist. — Diese Form ist für Ristori grundlegend.

Die im Mittelsatz wechselnde Tonart wird äußerlich durch die Vorzeichnung nicht markiert. Diese ist überhaupt in den Handschriften ziemlich willkürlich, das heißt, die Gewöhnung der dorischen und mixolydischen Kirchentonarten macht sich noch oft geltend. So sind z. B. bei A-Dur meist 2 ♯, gelegentlich aber auch 3 ♯, bei Es-Dur 2 ♭, bei F-Moll 3 ♭ vorgezeichnet. Dies öfter zutreffende Merkmal der zeitgenössischen Schreibweise ist bei Ristori besonders häufig[3].

---

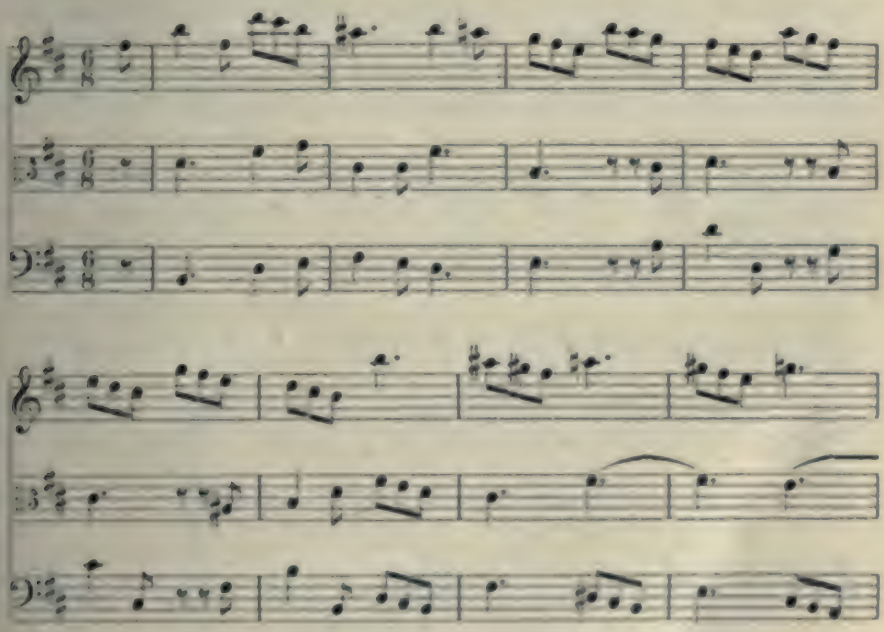
1) Gerade auch schöpferisch hochbegabte. H. Abert Nicolo Jomelli als Opernkomponist, Halle 1908 stellt dasselbe für Jomelli, Mayer-Reinach Carl Heinr. Graun als Opernkomponist, Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft, 1. Jahrg. (1899/1900), für Graun fest: »Unter den verschiedenen Musikstücken gelingen Graun stets die ruhigen Sachen am besten«.

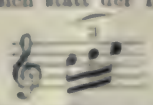
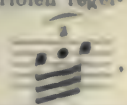
2) Vgl. Abert, a. a. O. S. 113 f., über Vinci und Feo.

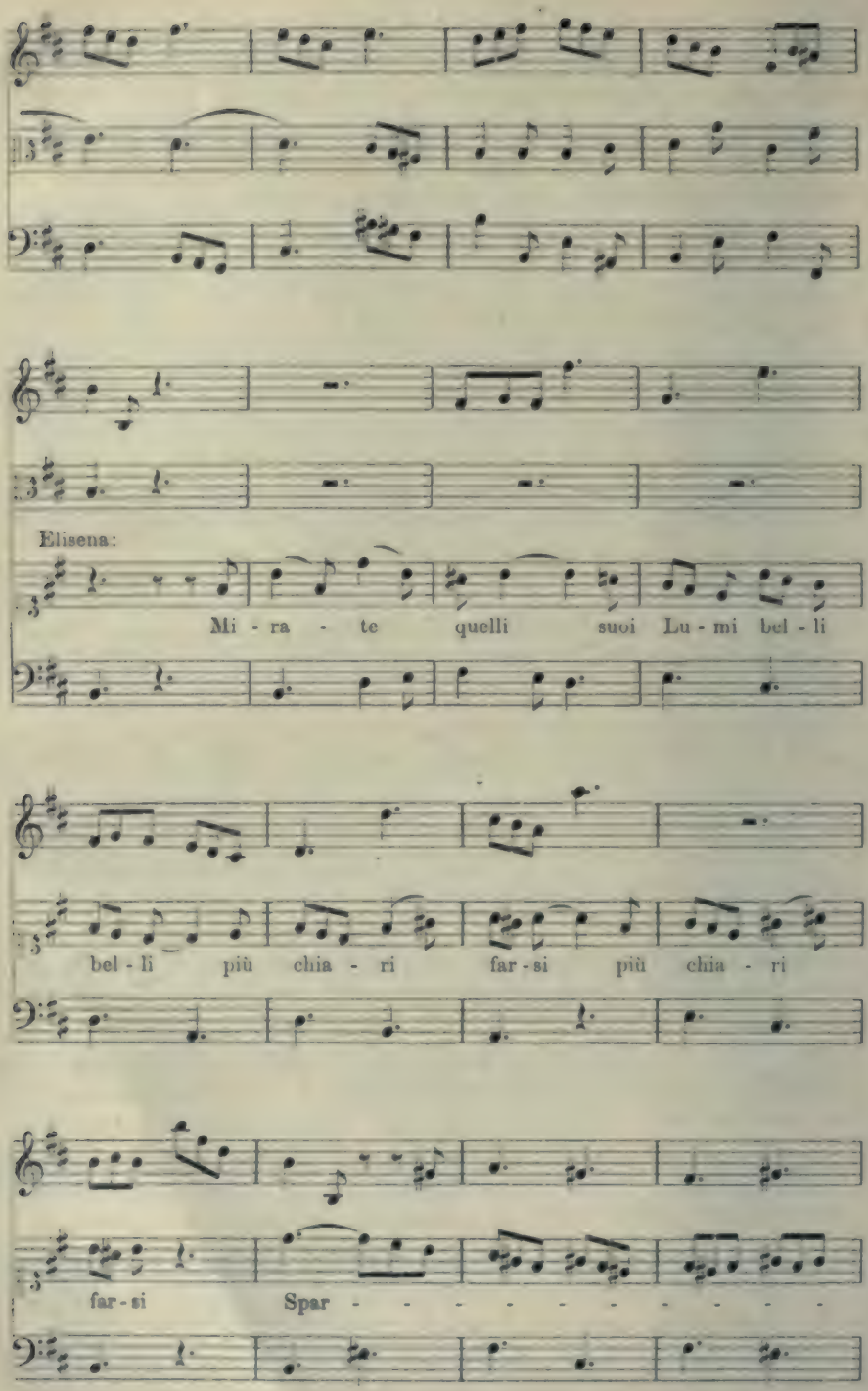
3) An dieser Stelle mag auch eine andere Eigentümlichkeit der Schreibart Ristoris, die aber ganz sein eigen ist, Erwähnung finden. In den verschiedenen Handschriften

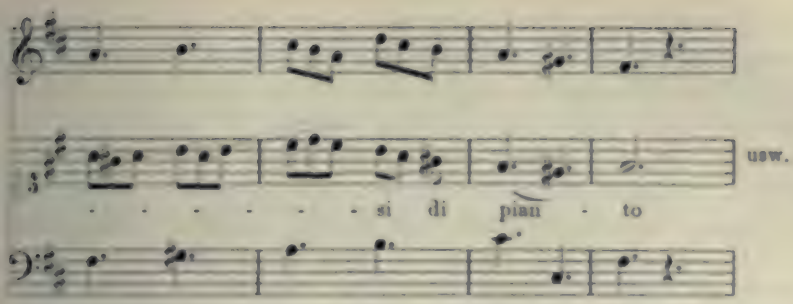
Auch die Tonarten als solche haben eine charakterisierende Bedeutung. Ganz äußerlich betrachtet, stehen besonders innig empfundene Stücke gern in Tonarten mit reicherer Vorzeichnung (zumal Es-Dur, C-Moll, Fis-Moll), indes z. B. C-Dur und D-Dur mehr bei Allegrosätzen geräuschvoll äußerlicher Natur beliebt sind, letzteres vor allem wenn corni da caccia und Tromben mitwirken (ihrer D-Stimmung wegen).

Was die Instrumentation anlangt, so kann man die Beobachtung machen, daß dort, wo Ristori musikalisch am meisten zu sagen hat, die angewandten Mittel gering sind. Also gerade die Arien mehr lyrischen, innig-empfindungsvollen Charakters werden in der Regel einfach von den Streichern begleitet. Zu den schönsten dieser Art gehört die Arie der Elisena aus dem »Don Chisciotte« (I. Akt, 3. Scene), deren einleitendes Orchester-Ritornell, das Hauptthema mit seiner feinen melodischen Linie vorwegnehmend, mit der reizvollen Baßführung und den Vorhalten in der Viola ganz bachisch anmutet. Zugleich ist diese durchsichtige, in ihrer Schlichtheit raffinierte Dreistimmigkeit ein Musterbeispiel für die gewandte und feine Satzkunst der italienischen Meister.

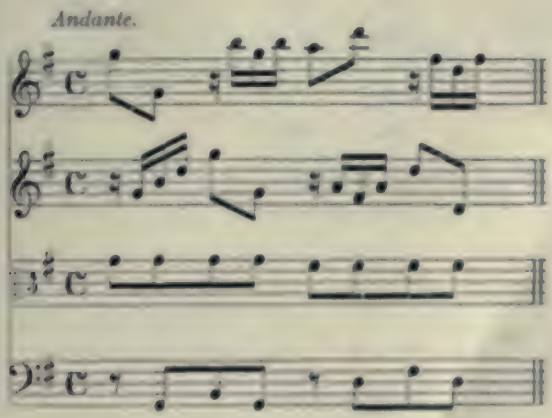


(es ist also kein Irrtum des Notenschreibers) finden sich statt der 16tel-Triolen regelmäßig 32tel-Triolen angegeben, also z. B. statt:  stets  , so daß man der Takteinteilung zuerst unter Umständen ratlos gegenüberstehen kann.


Elisena:
Mi - ra - te quelli suoi Lu - mi bel - li
bel - li più chia - ri far - si più chia - ri
far - si Spar - - - - - - - - - -



Diese Arie, auf deren »tiefe Empfindung« und »melodische und harmonische Schönheiten« auch Fürstenau[1]) hinweist, zeigt Ristori gleich als Meister im Ausdruck lyrischer Empfindung. Diese Lyrik ist freilich eine andere, pathoslosere als die seiner späteren Werke, zumal auch der Kantaten seiner letzten Lebenszeit. Sie besitzt nicht den schweren, breiten Melodiefluß; ihre bewegte Rhythmik hat etwas Liebliches. Das hängt auch damit zusammen, daß diese Oper aus dem Jahre 1727 in ihrem begleitenden instrumentalen Teil noch nicht so reich ausgestaltet ist, daß zumal die Violinstimme noch nicht so innig und eigen Anteil nimmt an den zum Ausdruck gebrachten Empfindungen. Gerade in dieser Hinsicht bringt es Ristori in der Folgezeit — sicherlich den jüngeren Hasse, der die Singstimme gerne absolut herrschen läßt, anregend und beeinflussend — zu beachtenswerter Meisterschaft. Interessant ist beispielsweise der instrumentale Teil der Arie des Hadrian (»Adriano in Siria« II,4), in der er seiner unüberwindlichen Liebe zu Sabina Ausdruck gibt. Wie intensiv bekräftigt dieses Gefühl die konsequente Durchführung folgendes Begleitungsmotives, das sich in ähnlicher Gestalt bei Ristori und auch den Zeitgenossen häufiger findet:



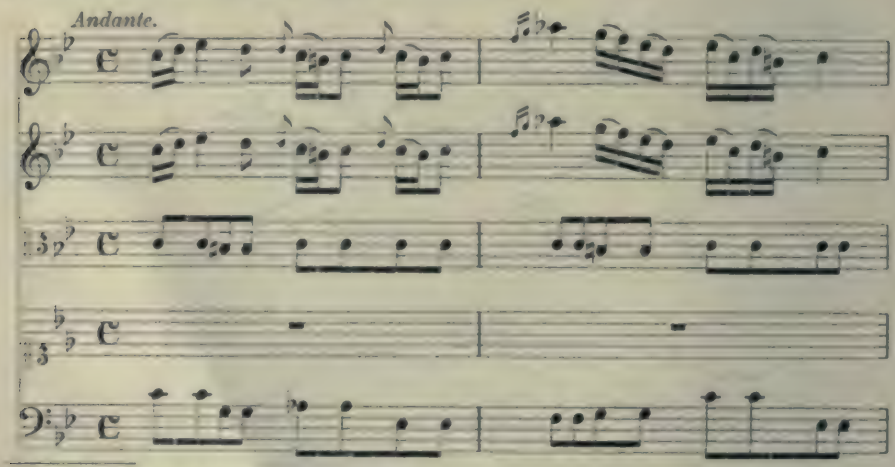
1 Fürstenau, Geschichte der Musik am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. S. 162.

Dreistimmigkeit der Begleitung bevorzugt Ristori, wie schon die Spätvenezianer. An dieser Eigenart hielt vor allem Hasse fest, was schon unter den Zeitgenossen auffiel und bekannt war.

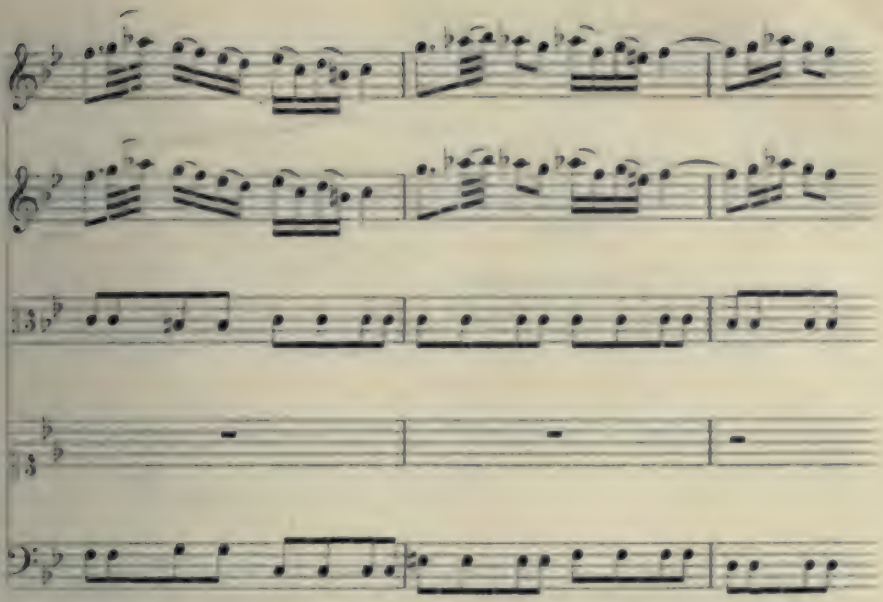
Geht die erste Violine »con la voce«, so wird die zweite meist selbständig sein. Im allgemeinen aber ist die zweite Violinstimme wenig ausgebildet. Sie geht in den Arien gern unisono mit der ersten gegen die Singstimme; eine konsequent durchgeführte, auch rhythmisch selbständige Ausgestaltung der zweiten Violine findet sich selten. Schon öfter wird die Viola zur Mitgestaltung der thematischen Durchführung herangezogen, obwohl auch sie in der Regel nur als Füllstimme dient oder gelegentlich den Baß verdoppelt. Meist ist es so, daß eine der beiden Mittelstimmen harmoniebildend ist. Quartettsatz als Arienbegleitung findet sich in den komischen Opern höchstens taktweise, in den späteren großen immerhin selten ganz durchgeführt.

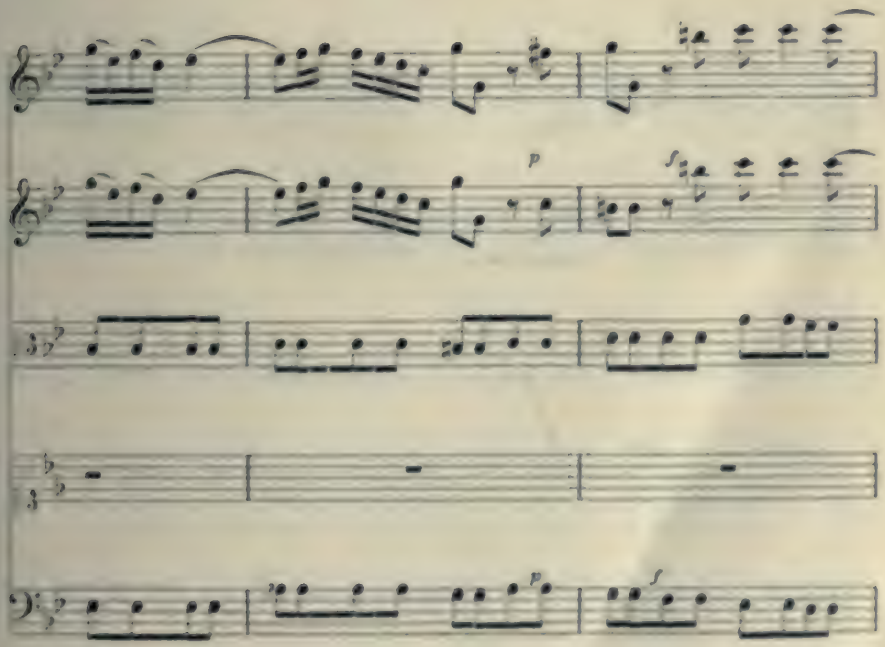
Den bei den dramatischen Komponisten beliebten Tremolo-Effekt benutzt Ristori maßvoll, wie ihm denn überhaupt der Sinn für das Brillierende abgeht. — Eine sonst unbedeutende Arie des Arione in der »Arianna« begleiten sämtliche Streicher ganz pizzicato; sonst kommt dieser technische Effekt nicht wieder vor.

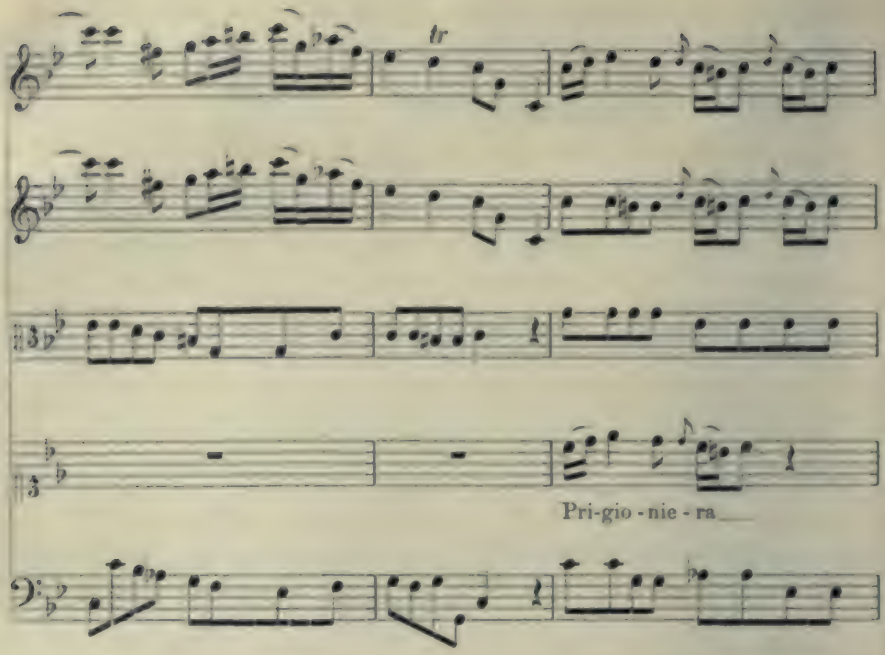
Worauf Kleefeld[1]) hinweist, daß in den Opern der Zeit die stärksten Affekte den Streichern auszudrücken vorbehalten waren, das läßt sich auch bei Ristori verfolgen. Dies gilt, ganz abgesehen von den dramatischen Akkompagnatoszenen (über die nachher zu sprechen ist), dem Ausdruck der tiefsten Empfindungen lyrischer Natur. Nur die Streicher vermögen die innige Klage der in ihrer Unschuld verkannten Emirena (»Adriano in Siria« I, 9) zu unterstützen.

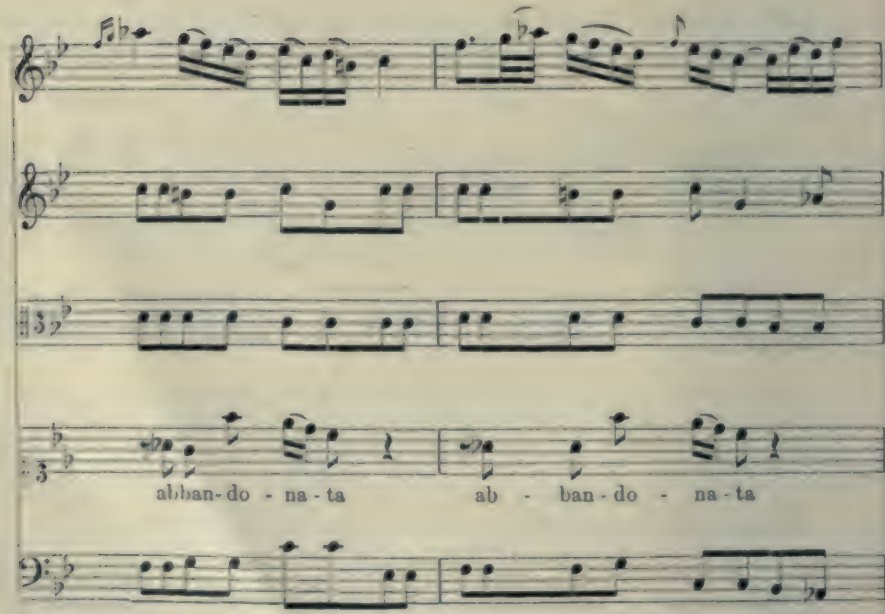


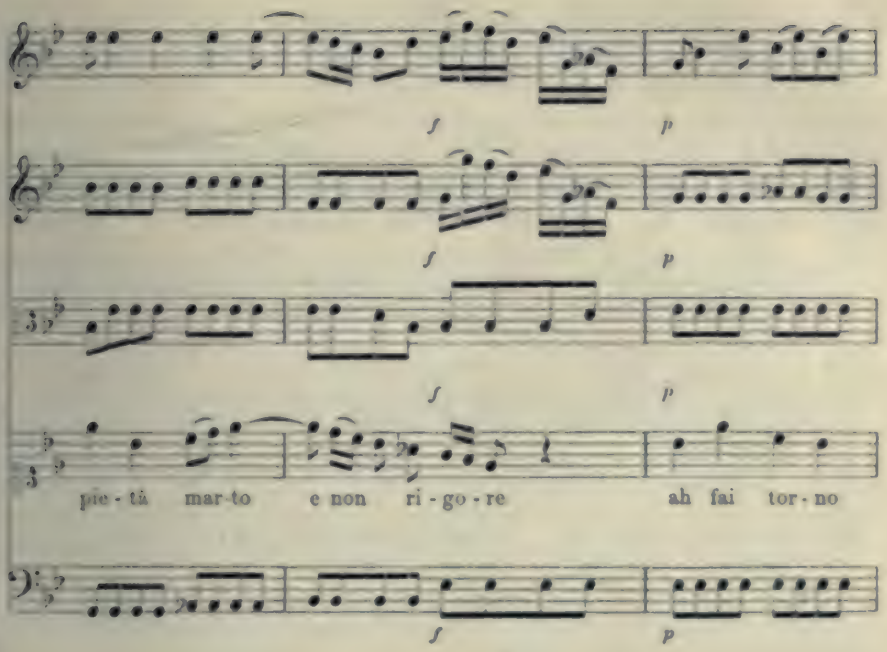
1 Wilh. Kleefeld. Das Orchester der Hamburger Oper, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft Bd. I.

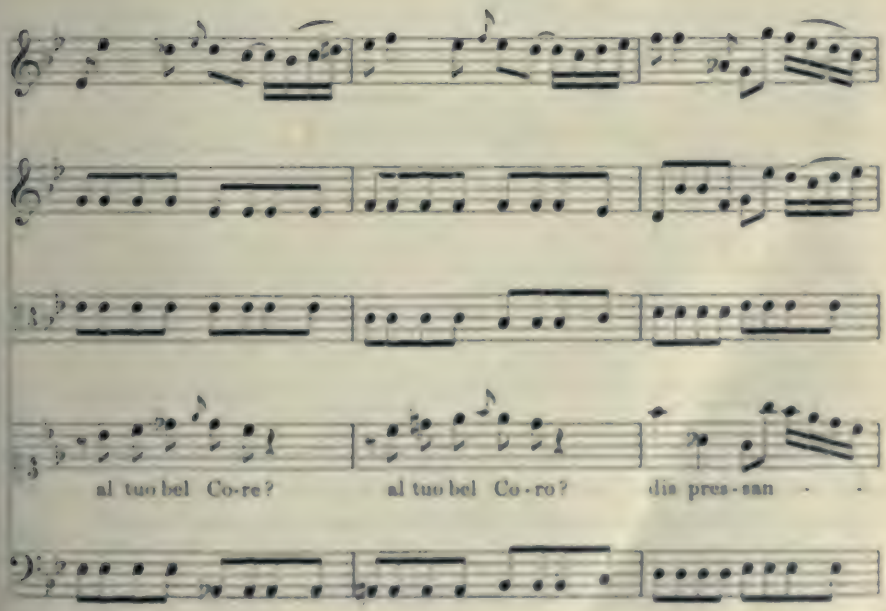


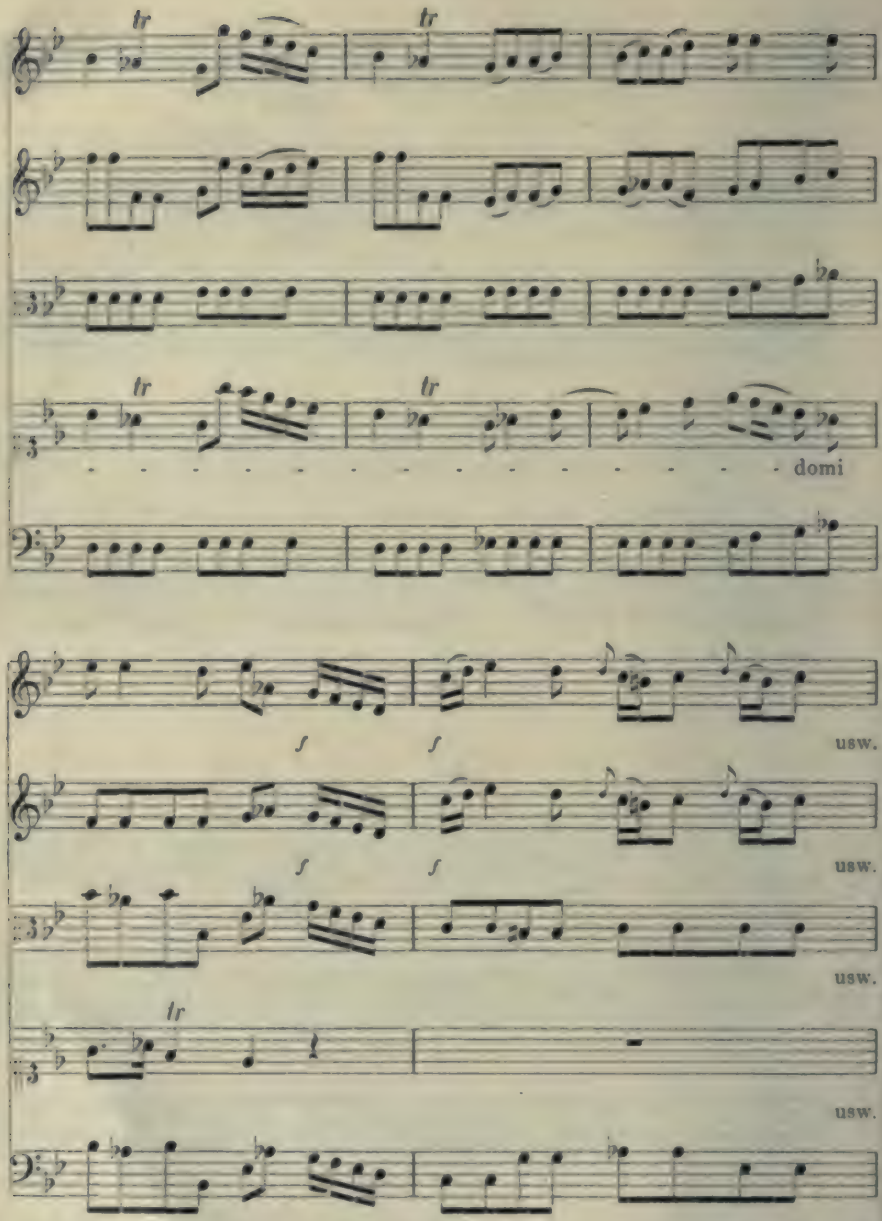

p
f
p
f


tr
Pri-gio-nie-ra


abban-do-na-ta
ab-ban-do-na-ta

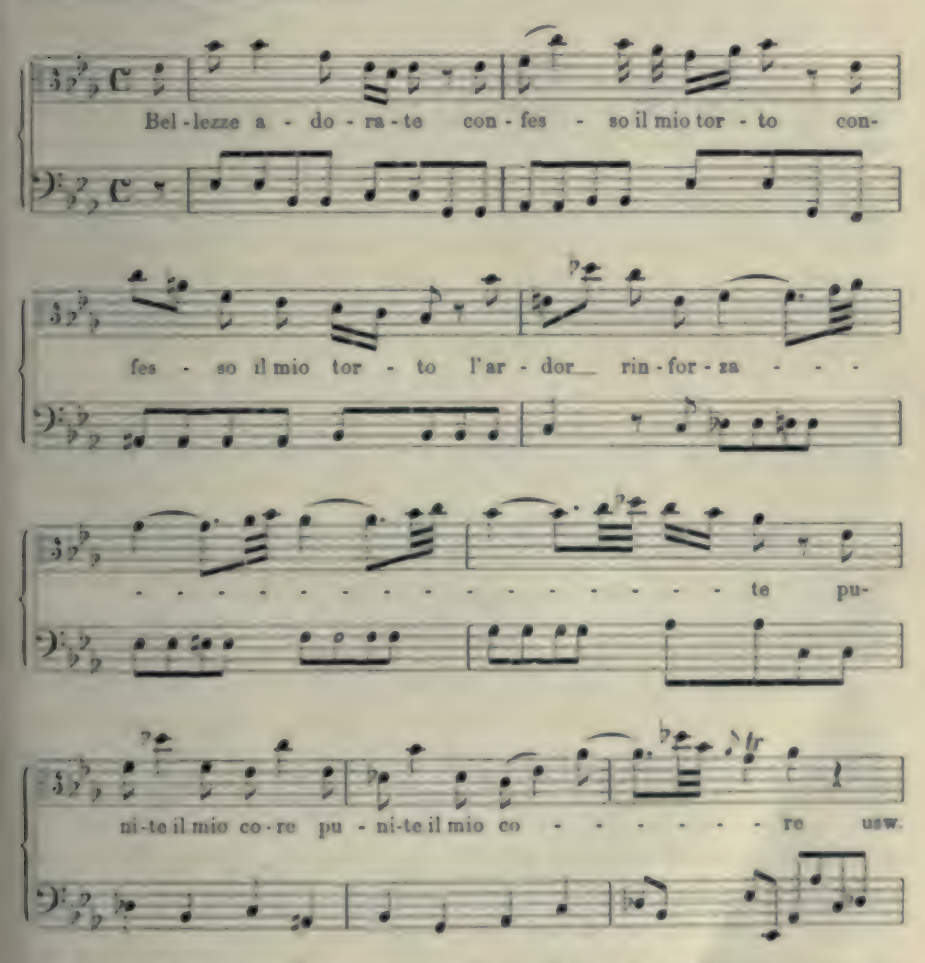

f
p
f
p
f
p
pie-tà mar-to e non ri-go-re ah fai tor-no
f
p


al tuo bel Co-re? al tuo bel Co-ro? dia pres-san - -



In dieser Arie offenbart sich die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit, die Eindringlichkeit der musikalischen Sprache, der breite Fluß der melodischen Erfindung, die größere Selbständigkeit des instrumentalen Parts gegenüber den lyrischen Teilen der früheren Opern. Wie fein spinnen z. B. die Violinen die ersten klagenden Töne »Prigioniera« fort, indes

weiterhin die Singstimme immer dazwischen in schmerzüberwältigten Ausrufen das Leid der Verlassenen verkündet! Wie innig ist das »abbandonata« deklamiert, wie wirkungsvoll die innere Erregung Emirenas in dem regelmäßigen Einsetzen auf unbetontem Taktteil zum Ausdruck gebracht! Und wie zwingend gehen schließlich die Koloraturen in dem Empfindungsgehalt des Stückes auf! Nicht weniger sinnvoll erscheinen sie — die viel verkannten und viel geschmähten! — in Ruggieros Arie (»Le Fate« I, 4), an der ebenfalls das Ebenmaß der melodischen Linie besonders bemerkenswert ist.



Recht glücklich zieht Ristori gelegentlich ein Soloinstrument zur Fixierung einer Stimmung heran. Bemerkenswert ist hier die Arie der Chzia (»Calandro« II, 2), wo eine »Flûte traversière« mit dem Alt konzertiert. Das feingegliederte Thema ist ganz aus dem Klang des Instruments

heraus erfunden, für das Ristori, ähnlich wie Graun[1], seiner lyrischen Veranlagung gemäß ein besonderes Empfinden hatte.

Lento.

Flûte traversière.

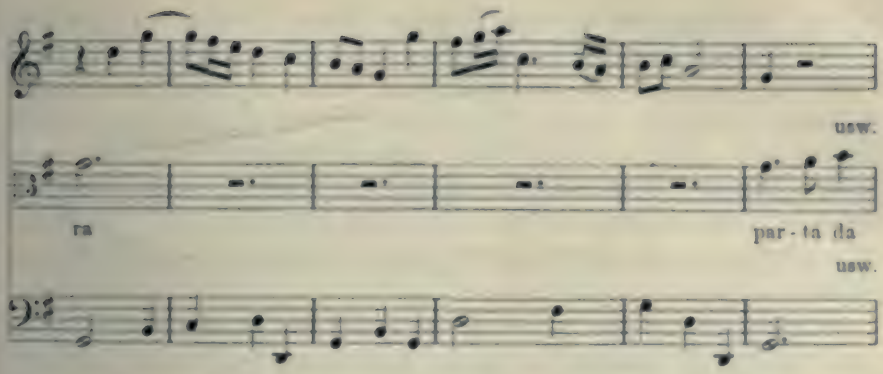
Clizia.

Par - ta da

guei begl' oc-chi lo Stra-le, e mi dia mor - te

che dol - ce la mi-a sor - te al lor - - mi sem - bre

1) Mayer-Reinach, a. a. O.



Noch einmal im »Don Chisciotte« kommt eine konzertierende Flöte vor. Hier läßt die Arie des Alvaro (III, 5): »Io vi lascio o belle belle lagrime« den Komponisten bei der gleichen Ideenverbindung und ähnlichen süß-wehen Stimmung des Gedenkens der Augen der Geliebten zu gleichen künstlerischen Mitteln greifen. Auch zwei konzertierende Flöten benutzt Ristori gern zum Ausdruck zarter Empfindungen, so in der Arie der Melissa (»Le Fate« III, 3) und der des Farnaspe (»Adriano in Siria« II, 9). Durch hinzutretende Dämpfung der Streicher wird der weiche Charakter noch verstärkt (»Calandro« I, 9; III, 1).

Konzertierende Oboen geben den Klagen um des Geliebten Undankbarkeit (»Le Fate« II, 4), dem Grolle Xerxes' auf den treulosen Untertan (»Temistocle« III, 7), Aquilos hämischer Freude über ein gelungenes Intrigenstückchen (»Adriano in Siria« III, 2) charakterisierenden Ausdruck. Auch zur Ausmalung einer Naturstimmung werden sie gelegentlich mit Geschick herangezogen. So begleiten Geigen und Oboen in *pp*-Triolen die Arie der Alcina im ersten Akt, Szene 7, von »Le Fate«, den Eindruck des Meeresrauschens musikalisch wiedergebend.

Eine eigenartige Besetzung weist die auch sonst fein gearbeitete Altarie des Verräters Sebaste auf (»Temistocle« III, 8, Andante molto, $^4/_4$): Violini sordini, Oboi serrati[1] und Fagotti (auf eigenem System). — Am häufigsten von den Blasinstrumenten finden sich zwei Corni da caccia mit den Streichern zur Begleitung einer Arie zusammen. Zweimal begleiten auch je zwei konzertierende Hörner und Oboen mit den Streichern (»Adriano in Siria« II, 7; »Le Fate« I, 7). Bei Arien mehr betrachtenden Inhalts, u. a. den sog. »Gleichnisarien«[2], wo es sich um die Ausmalung der Worte handelt, sind größere technische Mittel beliebter als bei

1) Die Dämpfung der Blasinstrumente geschah durch kleine ausgehöhlte Hölzchen (Mattheson, Neueröffnetes Orchester, Hamburg 1713).
2) Vgl. Abert, a. a. O. (Register, S. 452).

solchen leidenschaftlicher oder lyrischer Natur. So ist z. B. die Arie der Climene in »Arianna«: »Al suono di tromba conca sorti dall' onda fuori . . .« besonders gut durchgearbeitet bei großer Besetzung der Begleitung: Corni da caccia, Flauti und wieder: Oboi serrati, Violini sordini usw. Aber derartige Stücke scheinen nicht so unmittelbar und tief empfunden. Man fühlt: der Komponist rechnet, daß die immerhin seltenere Klankwirkung der Bläser bei einer Begleitung über den Mangel an bedeutenden und originellen musikalisch-thematischen Einfällen hinwegtäuscht.

Weitaus die meisten Arien beschränken sich in der Begleitung auf die Streicher als Stamm, die bei der Aufführung zwar häufig durch die Holzbläser (die Geigen durch Flöten und Oboen, die Bässe durch Fagotts) verstärkt wurden. Es handelt sich da aber lediglich um eine Verstärkung des Streichersatzes, die in der Partitur gar nicht angedeutet zu sein braucht. Die Allgemeinüblichkeit dieser Praxis läßt sich aus gewissen Vermerken in den handschriftlichen Partituren erkennen, die beispielsweise mitten in einem Stück, in dem ohne sonstige Angabe der Orchesterbesetzung nur die Stimmen der Streicher ausgeschrieben sind, Vermerke wie »senza fag.« oder »con oboe« bringen.

Auch für Arien humorvoller Heiterkeit wird der Streichkörper bevorzugt, da seine Beweglichkeit und reiche Abtönungsmöglichkeit geeignet ist, leichtfüßige Themen zu gestalten und auch derb-burleske Szenen zu untermalen. Von letzterer Art enthalten die komischen Opern noch mehr als von der ersteren, weil der Komponist mit der Verwendung einer Baßstimme die Idee einer derben Komik verbindet, der Bassist aber die komische Figur des Stückes ist. Musikalisch bieten diese Arien ziemlich wenig, und dem etwas aufdringlichen Humor vermag man heute selten Verständnis entgegenzubringen. Allerdings finden sich auch Stücke von treffender Charakteristik darunter. So ist die Figur des Sancio Pancia von Übertreibung ziemlich frei, und Ristori zeichnet den köstlichen Humor, mit dem dieses Geschöpf des Cervantes gebildet ist, musikalisch fein nach. Schon Fürstenau[1]) verweist auf die Szene (III, 8), wo die Bewaffneten auf Don Quichotes Diener eindringen und dieser seiner Angst in einer Arie voll dramatischen Lebens — geschickt ist hier das Tremolo der Streicher angewandt! — Luft macht.

Der ein Jahr früher entstandene »Calandro« übertrifft den »Don Chisciotte« an Derbheit der musikalischen Zeichnung und streift stellenweise das Possenhafte. Der Philosoph stellt seinen Bären, der ihm »Bruder und Freund« ist, dem Publikum vor:

---

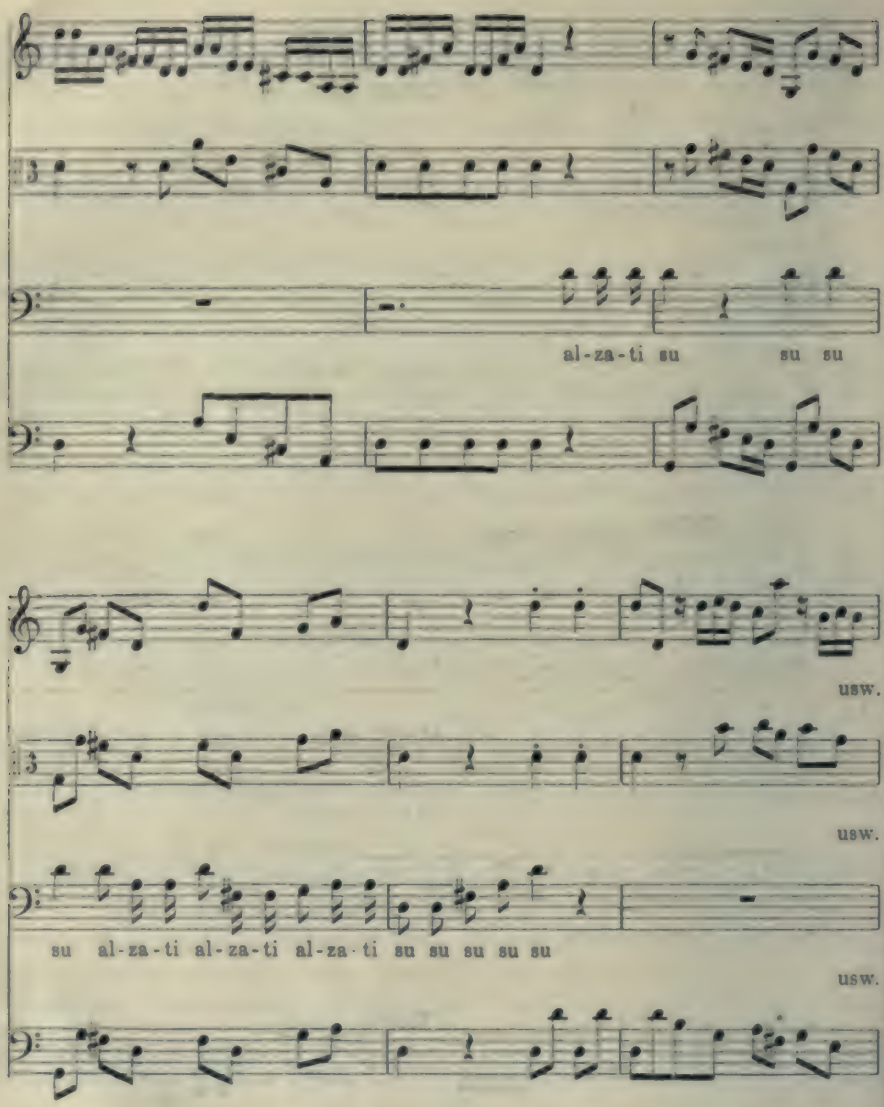
[1]) A. a. O. S. 162.

Allegro.

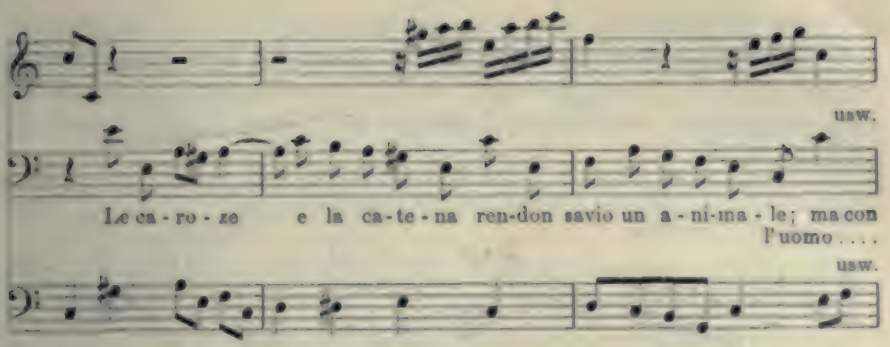
Calandro:

Fa l' in - chi - no il ca - pi-

tombolo tom - bolo fa un al-tro



Eine solche Szene steht und fällt mit dem Spiel des Akteurs. Eine grotesk-gewandte Darstellung wird ihr ganz gewiß zu dem beabsichtigten Heiterkeitserfolg verholfen haben. Das »Fa l' inchino« ist auf die einfachste musikalische Formel gebracht. Die Durchführung bewegt sich meist in ziemlich billigen Sequenzbildungen, einem wesentlichen Stilelement der Neapolitaner, das Ristori in gar manchen lyrischen Stücken außerordentlich fein und wirkungsvoll anwendet. — Im kontrastierenden Mittelteil gibt Calandro dann seine Philosophie zum besten:



Das Verhältnis des Hauptteiles der Arie zum Mittelteil ist natürlich bedingt durch den dichterischen Vorwurf. Nicht jeder Arientext bietet dem Dichter Gelegenheit, ein musikalisch-logisches Gebilde zu schaffen. Oft muß er sich zwingen, Gedanken und Worte in die gegebene Form hineinzupressen. Metastasio, selbst musikalisch begabt und tätig, hat gerade in dieser Hinsicht manch vorzüglichen Text geschrieben[1]. Ein Beispiel mag das erhärten.

Der dritte Akt von »Adriano in Siria« beginnt mit einem rezitativischen Dialog, in dessen Verlauf der Intrigant die schwankende Sabina veranlaßt, auf ihren angeblich treulosen Verlobten Hadrian zu verzichten und ohne Abschied fortzugehen. Sabina gibt nun schmerzbewegten Herzens, in dem der sich gewaltsam abgerungene Entschluß seltsam nachhallt, Aquilo die letzten Grüße an seinen Herrn mit:

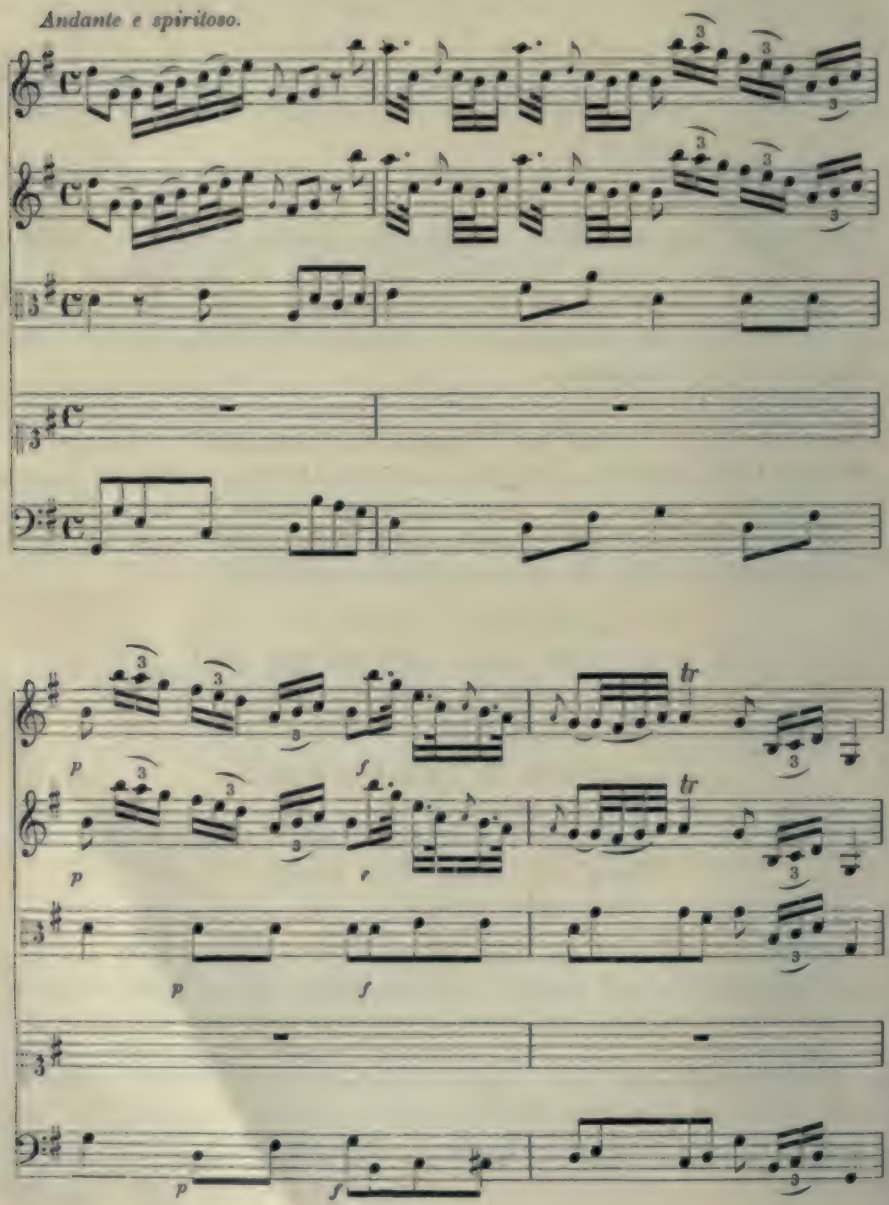
»Sag ihm, daß er treulos ist!
Sag ihm, daß er mich betrogen hat!
Halt ... sag es nicht so!
Sag ihm, daß ich ihn liebe.

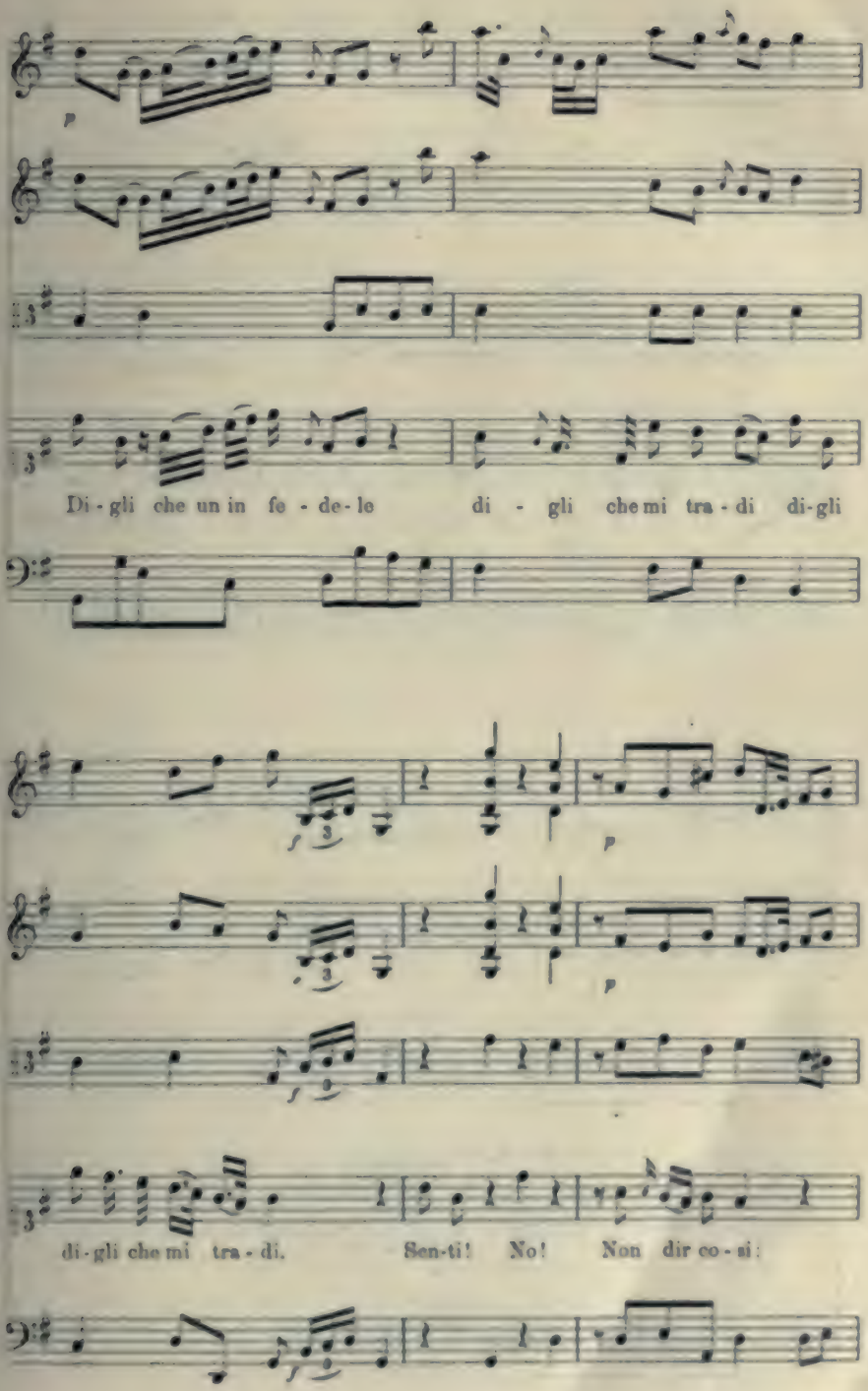
Ach, wenn du ihn um meinetwillen
Seufzen siehst,
Laß mich zurückkehren, ihn zu trösten;
Denn vor meinem Tode wünsche ich mir
Sonst nichts mehr.«

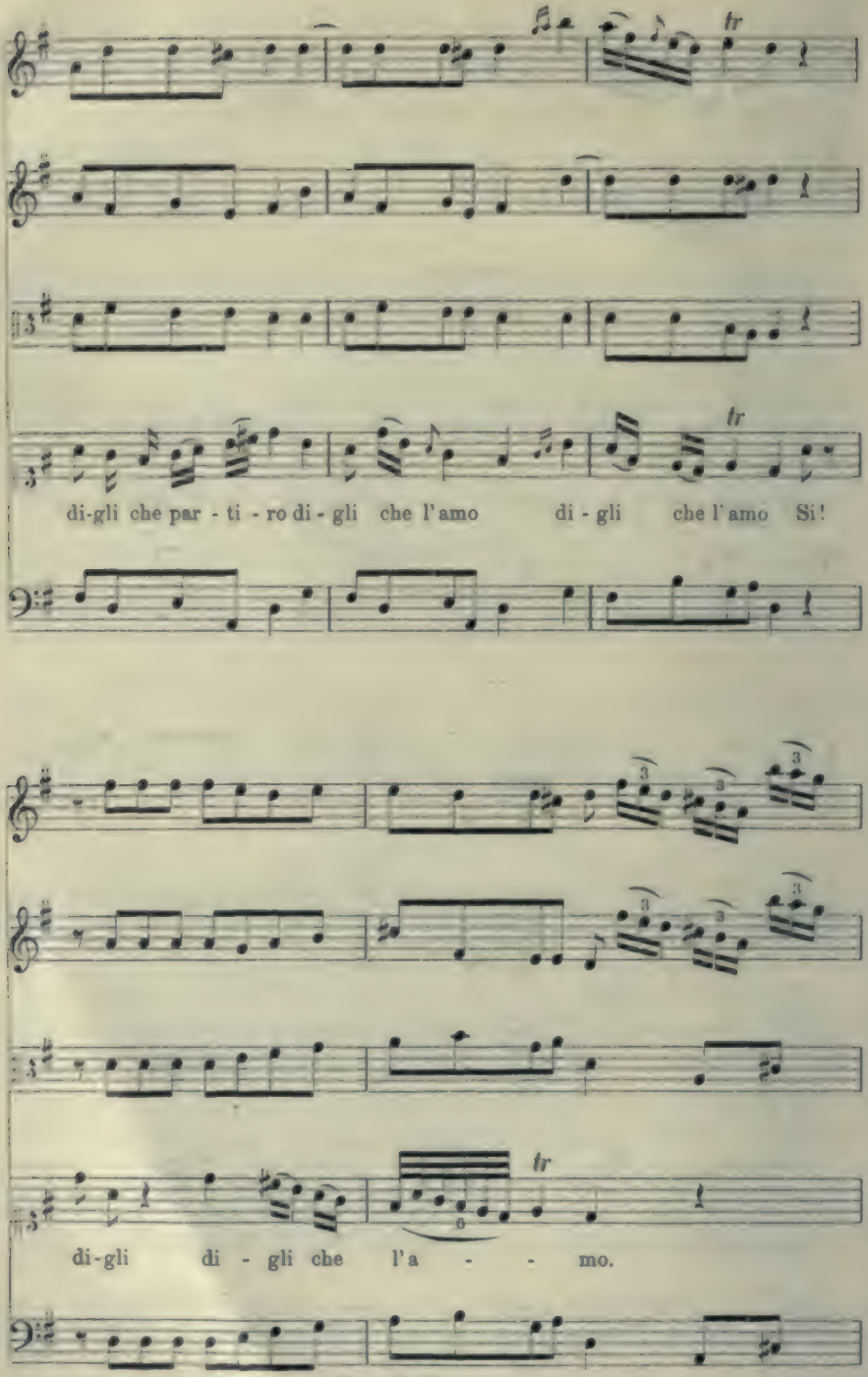
Ein Dichter spricht aus diesen Zeilen. Sie bedeuten mehr von dem Gesichtspunkte ihres Zweckes, in Form einer Dakapo-Arie vertont zu werden. Da tritt kein Stagnieren in der Handlung ein, weil eben eine

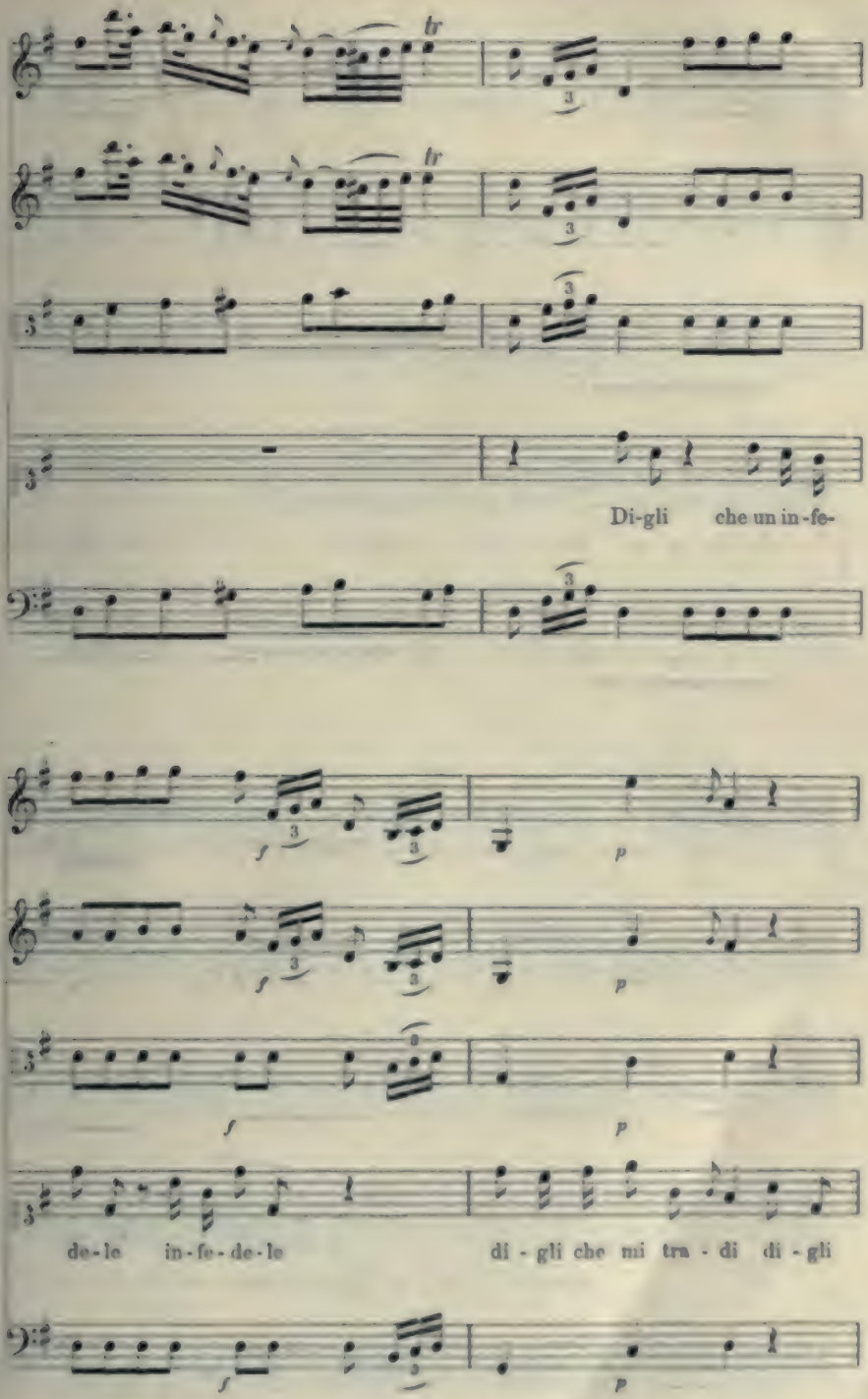
1. »Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrücke der Arie besser behalten. Damit sie aber nicht unnatürlich werde, so müssen beide, der Dichter und der Tonsetzer, die Arie so anordnen, daß das wirkliche Ende derselben im Ausgange des ersten Teiles sich befinde.« (Sulzer, Theorie der schönen Künste, 2. Auflage 1778 I. S. 106)

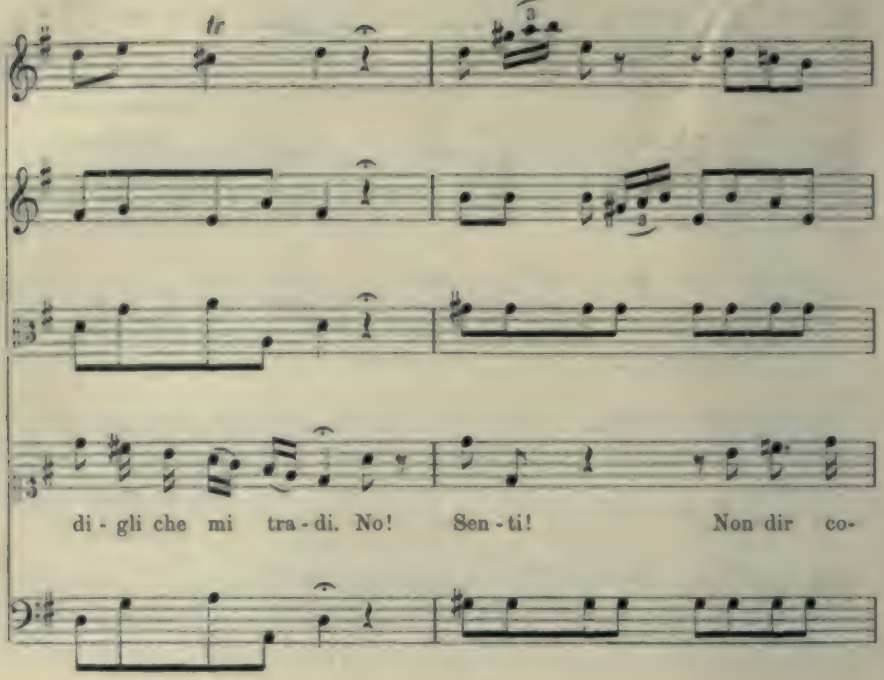
Arie gesungen werden muß, sondern man empfindet die künstlerische Notwendigkeit. — Gerade Ristori ist die Vertonung meisterhaft gelungen, sie übertrifft die Caldaras ebenso wie die Hasses und Galuppis, die alle den zwiespältigen Seelenzustand Sabinas musikalisch nicht so sicher geschildert haben.

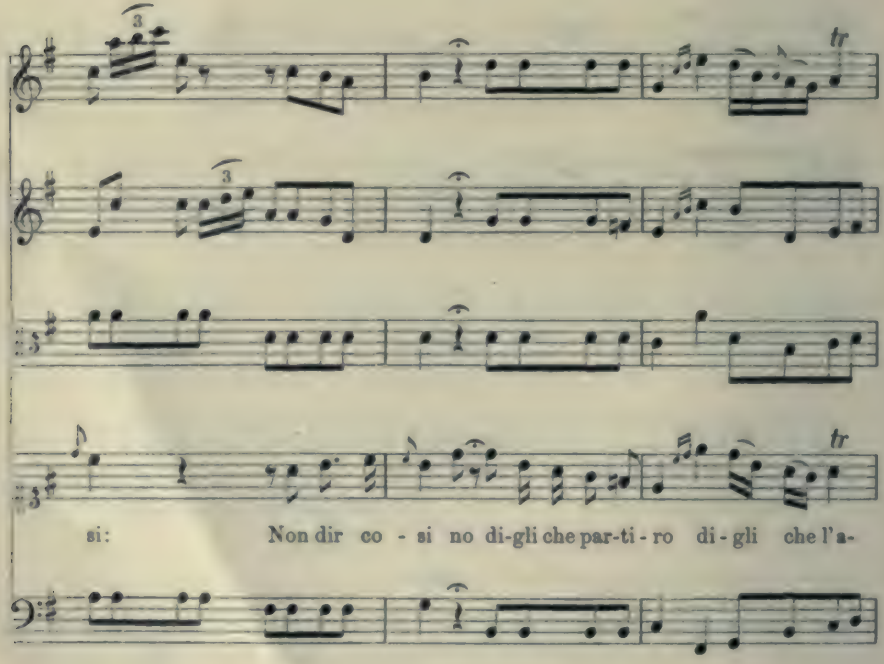



p
Di - gli che un in fe - de - le di - gli che mi tra - di di - gli
p
p
di - gli che mi tra - di. Sen - ti! No! Non dir co - si:


tr
di-gli che par - ti - ro di - gli che l'amo di - gli che l'amo Si!
tr
di-gli di - gli che l'a - - mo.


tr
tr
Di-gli che un in-fe-
f
p
f
p
f
p
de-le in-fe-de-le
di-gli che mi tra-di di-gli
f
p


tr
di - gli che mi tra - di. No! Sen - ti! Non dir co-

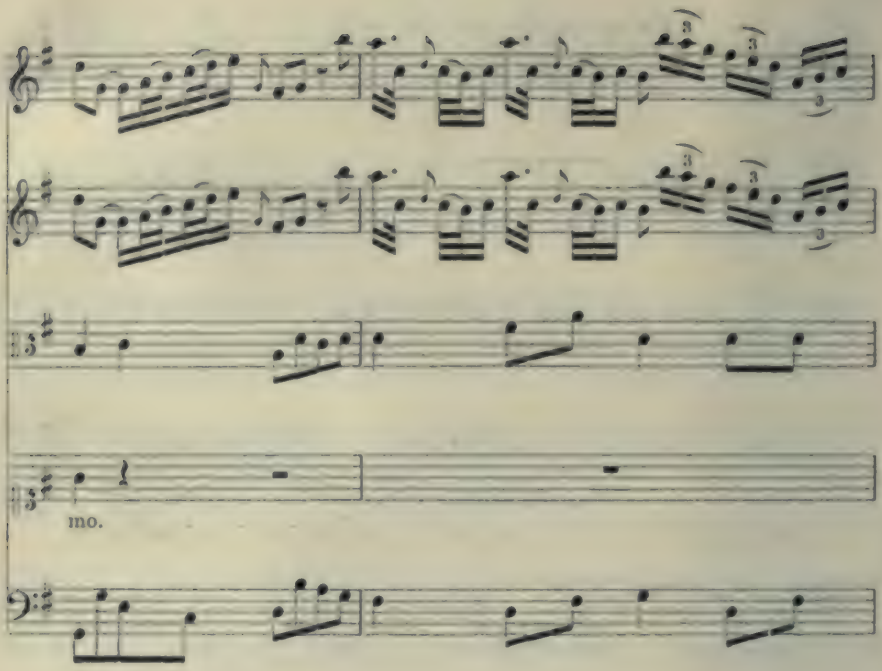

tr
si: Non dir co - si no di-gli che par-ti - ro di - gli che l'a-

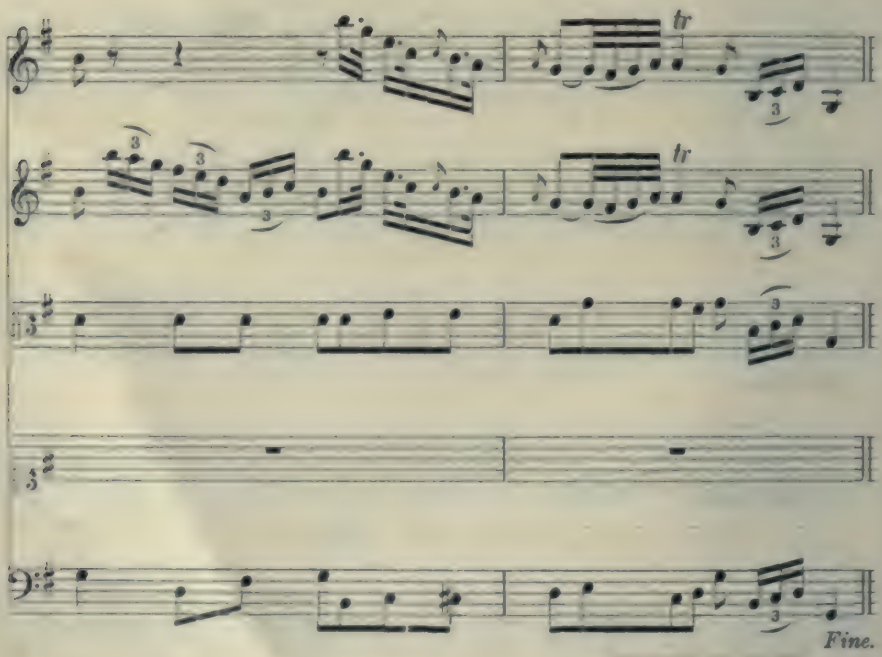
mo Si di-gli che l'a - - - - - - - - - - - -

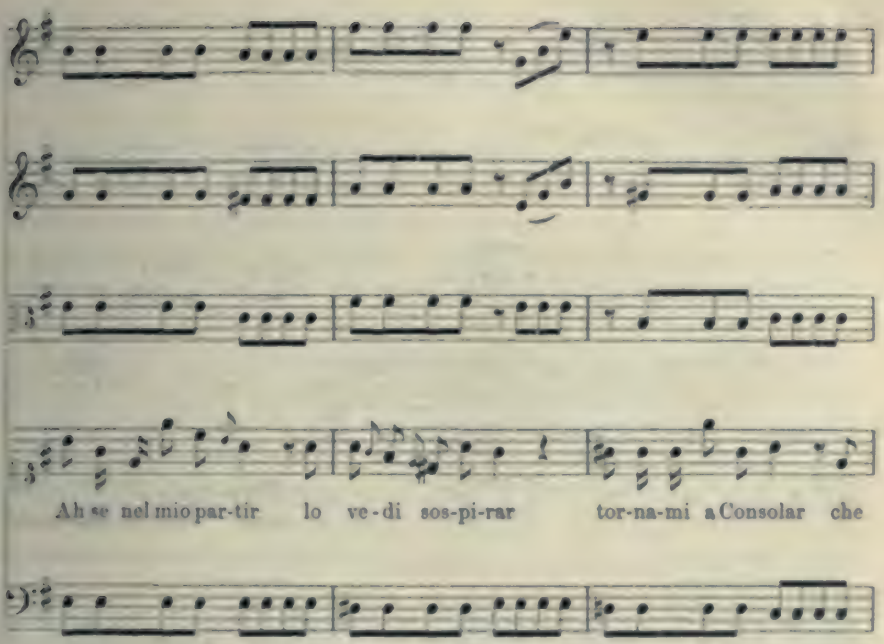
un poco f

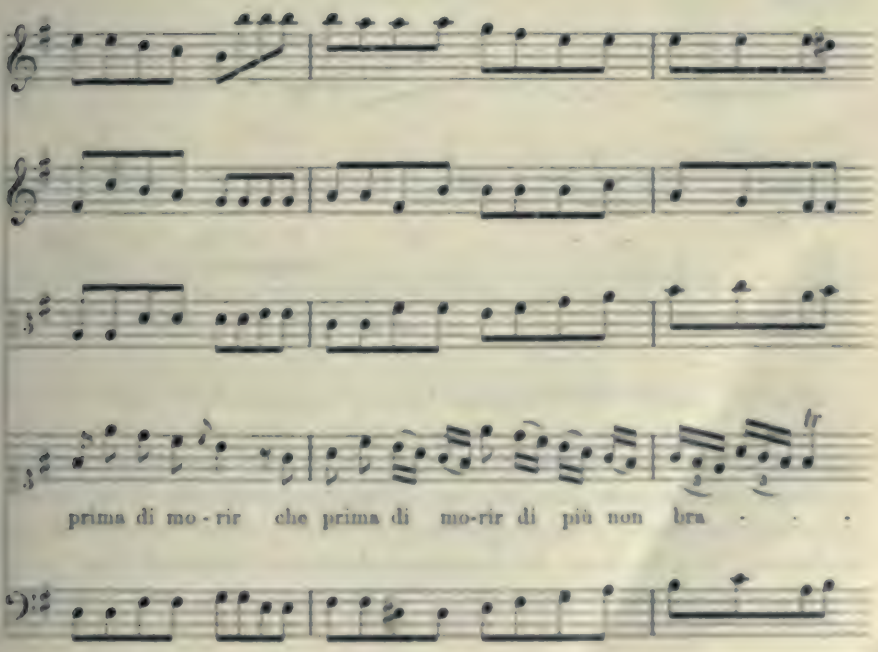
- - - - - - - mo Si! di-gli di-gli che l'a-

tr


mo.


tr
tr
Fine.


Ah se nel mio par-tir lo ve-di sos-pi-rar tor-na-mi a Consolar che


prima di mo-rir che prima di mo-rir di più non bra - - -

poco f p f

mo tor - na-mi a Consolar che prima di mo-rir di più non bra - -

- - - - - - - mo di più non bra - mo

tr

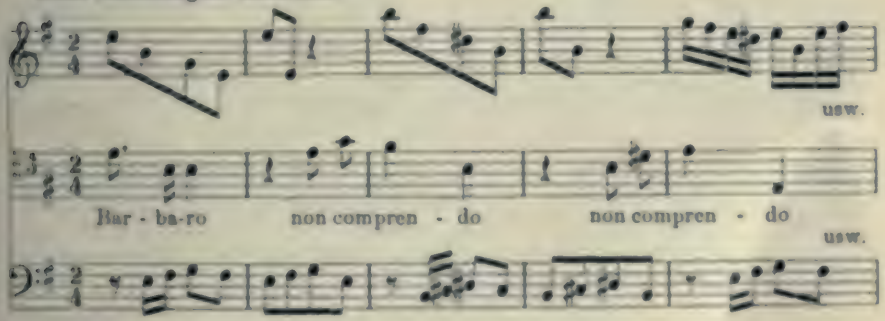
Da Capo

Wie voll inneren dramatischen Lebens ist diese Arie, und doch wie einheitlich! Zuerst das »Digli che un infedele« schmerzlich aufbegehrend. Vorzüglich auch der Einwurf »no . . . senti« mit den folgenden tiefempfundenen Tönen der Liebesversicherung, die Sabina nicht unterdrücken kann und die, durch schlicht-schöne Koloraturen noch besonders betont, ihr letztes Wort bleiben. Im Gegensatz dazu der Mittelteil ganz lyrisch in weicher Kantilene — nur einmal in der Singstimme tritt wieder das Sechzehntel-Triolenmotiv auf —, eine Wanderung durch verschiedene Ton-

arten (*e, a, G, Fis, H, Fis, e, h*). Er ist in der Anlage für die reiferen Werke Ristoris aus den dreißiger Jahren charakteristisch. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, was Abert[1] sagt: »Leo bringt auf- oder absteigende Bässe mit darüberliegender Sequenzmelodie mit Vorliebe in den Mittelsätzen seiner Arien an, verleiht ihnen damit im Gegensatz zu den nur nach den nächstverwandten Tonarten modulierenden Hauptsätzen ein eigentümlich bewegtes, modulatorisch reicheres Leben und inauguriert so eine Entwicklung, die später in Jomelli ihren Höhepunkt erreichen sollte. Sie ging dahin, den Arienmittelsatz, der bisher nach Umfang und nach motivischem Gehalt wenig mehr bedeutete als ein bloßes Anhängsel des Hauptsatzes und mit diesem höchstens durch die Verschiedenheit von Takt und Tempo kontrastierte, zu einer selbständigeren Stellung zu erheben, und zwar dadurch, daß man ihm im Gegensatz zu dem wesentlich melodischen Charakter des Hauptsatzes eine reichere harmonische Ausgestaltung zuteil werden ließ.« — In dieser Entwicklung spielt auch Ristori eine Rolle. Der Gegensatz zwischen den beiden Teilen ist bei den meisten seiner Arien herausgearbeitet, sei es nun, daß der melodische Charakter mehr im Hauptteil liegt, wie es meist der Fall ist und auch Abert als Regel annimmt, oder daß umgekehrt der Hauptteil (ein sangliches Thema vorausgesetzt) dramatische Bewegung aufweist, wie in der angeführten Arie der Sabina.

In der Charakterisierung ist Ristori manches Gute gelungen. Die Wutarie Hadrians (»Adriano in Siria« III. 5) mit dem markant durchgeführten Baß ist, was das homophon gehaltene Thema anbetrifft, typisch:

Nach achttaktigem Ritornell:



Eigenartig auch die Arie des Aquilo (»Adriano in Siria« I, 10), der sich als Tröster der Herzen gebärdet, in die er Mißtrauen und Betrübnis gesät hat. Man empfindet des Intriganten Triumph und hämische Freude, wenn das Orchester-Ritornell einsetzt:

1) A. a. O. S. 117f.

usw.

usw.

Hier lassen die Töne uns die Gedanken Aquilos ahnen, die seine Worte des Mitgefühls zu verschleiern suchen.

Colla voce

unis.

col Basso

Aquilo:

Vuoi pu - nir l'in gra - to a - man - te? non cu - rar no

usw.

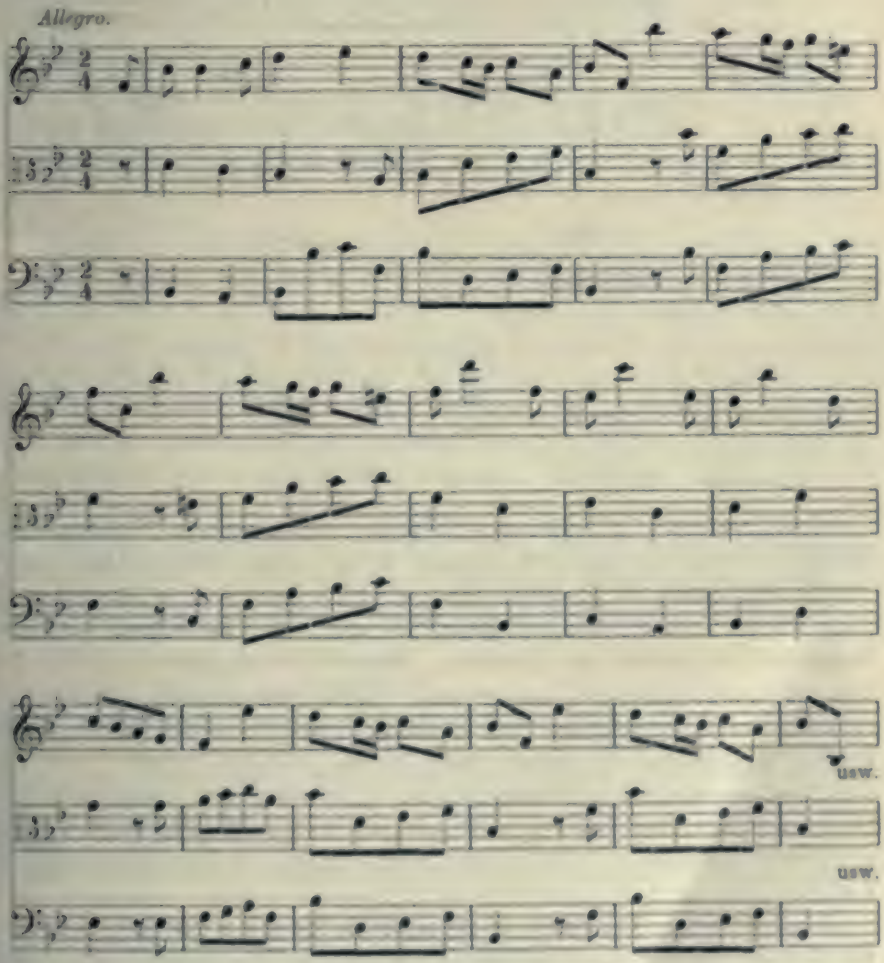
usw.

usw.

vel - lo a - mo - re tan - to ser - ba - ti co - stan - te usw.

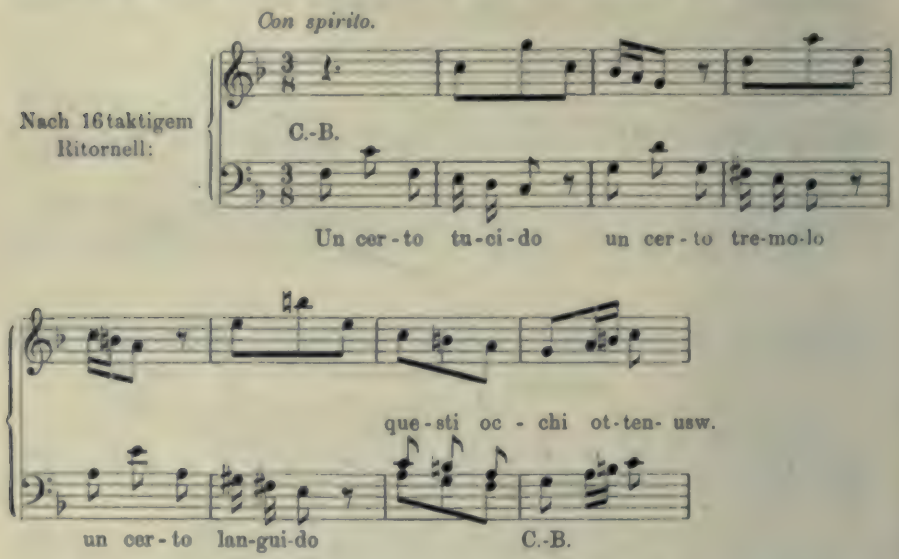
Die kurzen abgerissenen Schlüsse der einzelnen Melodieperioden — noch heute ein Charakteristikum volkstümlicher italienischer Musik — finden sich bei den Neapolitanern nicht selten in ermüdender Häufung. Eine andere ihnen eigentümliche rhythmische Bildung ist der sogenannte »lombardische Geschmack« — eine bestimmte Art der Synkopierung, gern im $^{2}/_{4}$-Takt. Diese stilistischen Merkmale sind auch bei Ristori allenthalben festzustellen.

Die melodische Gestaltung des folgenden Themas (»Calandro« III, 3) beispielsweise ist typisch, und sein rhythmischer Kern kehrt in Werken jeden Stiles wieder:



Imitationen in den begleitenden Violinen sind in rhythmisch-lebhaften Stücken beliebt. Sie markieren die leichte Beweglichkeit, das »Spiri-

tuoso«, noch besonders und sind eine wesentliche Ausdrucksform des Humors in der Musik. Arien wie die des Doro zu Beginn des 3. Aktes von »Le Fate« weisen auf die Buffoszenen der Venezianer hin. Es sind hier Elemente im »dramma per musica«, d. h. der romantischen Oper Pallavicinis, die auf dem Wege über die komische Oper aus jenen volkstümlich parodierenden Stücken übernommen sind. Schon Luigi Mancia, der um 1690 in Modena lebte, hat mit ganz ähnlichen Wendungen, in denen die Schalkslaune ihr Wesen treibt, dramatische Wirkungen erzielt:



Erwähnenswert ist noch der plötzliche Übergang vom Seccorezitativ in die Arie und der dadurch bedingte Wegfall des Orchester-Ritornells, der in den Opern der dreißiger Jahre öfter zu finden ist, wenn eine enge gedankliche Verquickung des Rezitativs mit der Arie besteht und die dramatische Spannung es erfordert [1]. Besonders wirkungsvoll hat Händel diese Art der Überleitung angewandt — so in der Arie des Kanaaniterführers Sisera im 2. Akte der »Debora« (»Rasch enteil' ich«). Einen ähnlich überraschenden Effekt bildet dieses »attacca, subito l'aria« in der Arie der Rossane (»Temistocle« II, 4), wo das Arienthema aus dem Secco plötzlich auftaucht und die Geigen erst nach anderthalb Takten imitierend einsetzen. — Sogenannte »Devisenarien« finden sich bei Ristori nicht.

Was über die Dynamik im allgemeinen zu sagen ist, läßt sich hier bei Betrachtung der Arien gleich vorwegnehmen. Die Bezeichnungen sind

1) Vgl. Sulzer, a. a. O. I. S. 106.

in den vorliegenden Handschriften durchweg sorgfältig, in einzelnen Stükken sogar sehr genau, bieten aber keinerlei Eigenheiten. Es handelt sich meist um »forte« und »piano«, deren plötzlichen Wechsel Ristori liebt; gern wird z. B. das letzte Viertel eines Taktes hervorgehoben und der Beginn des folgenden wieder plötzlich leise gespielt (vgl. die Arie »Prigioniera«). Das ist aber eine der ganzen Zeit eigene stilistische Besonderheit, die ebenso häufig wiederkehrt, wie gewisse rhythmische Verschiebungen. Sie läßt sich wie bei Händel so auch bei Hasse und anderen Neapolitanern nachweisen. Von mehr dramatischer und psychologischer Bedeutung, will sagen: mehr dem Inhalte der vorgetragenen Worte entsprechend sind die Vortragsbezeichnungen der begleiteten Rezitative. Das gilt in erhöhtem Maße für die Kantaten, in denen auf die Ausarbeitung der begleiteten Rezitative besonderer Wert gelegt ist. Ein »crescendo« oder »decrescendo« ist bei Ristori noch nicht zu finden[1]), dynamische Schattierungen aber, wie: poco forte — più forte — piano, die auch bei anderen Zeitgenossen nachzuweisen sind, kommen gelegentlich in den großen Opern vor (»Adriano in Siria« III, 5; Arie des Hadrian, Mittelsatz). —

Streng geschieden stehen in der neapolitanischen Oper den Arien die Seccorezitative gegenüber. In dieser Betonung der musikalischen Form hat die letztvergangene Zeit der Hochblüte des Musikdramas eine Schwäche gesehen, da sie die Erfordernisse der Bühne, insonderheit die Lebendigkeit und Vielgestaltigkeit des dramatischen Körpers vernachlässigt glaubte. Man brachte den Namen »Konzertoper« in Umlauf, der aber dazu angetan ist, ein ganz schiefes Bild von dem Wesen der neapolitanischen Oper zu geben. Entschieden treffender ist die Bezeichnung »Arienoper«, die auf die musikalische Grundform dieser Werke hinweist[2]). In der Bevorzugung des Seccorezitativs vor größeren Akkompagnatoszenen, in der Schlichtheit musikalisch-dramatischen Ausdrucks darf nicht ohne wei-

1. Freilich kannte schon die Renaissance diese Ausdrucksform (vgl. M. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts; H. Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts; G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913. S. 105 f.). Aber die nachfolgende Zeit hat sie nicht weiter ausgebildet und zumal dem Stil der Neapolitaner war sie wesensfremd. Wenn auch Heuß (Die venezianischen Opernsinfonien. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV. S. 426) bei den Spätvenezianern Stellen nachweist, die direkt ein crescendo il forte zu fordern scheinen, und Abert (a. a. O.) in Jomellis »Artaserse« (1749) diese dynamische Vorschrift feststellt, so ist doch zweifelsohne die bewußte Durchbildung, wie sie für die ganze moderne Entwicklung grundlegend wurde, den Mannheimern zuzuschreiben, insonderheit Stamitz als direkten Vorläufer Beethovens! (vgl. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3. S. 146 ff.).

2. Vgl. H. Riemann, A. Steffani als Opernkomponist. Denkmäler der Tonkunst in Bayern XII, 2. S. IX.

teres etwas Unbühnenmäßiges gesehen werden. Es sind durchaus ästhetische Erwägungen gewesen, die die Komponisten an der streng durchgeführten Arienform und dem Secco festhalten und nur gelegentlich das Akkompagnato als gesteigertes Secco anwenden ließen, im Gegensatz zu der von anderen, neuen Voraussetzungen ausgehenden, die dramatischen Vorgänge mit musikalischen Mitteln untermalenden Kunst des Jomelli. Ästhetische Schriften der Zeit, wie die J. Chr. Krauses[1], lassen das ebenso erkennen wie eine Parallele zur jüngsten Entwicklung der Musik, die aus der Oper das Musikdrama enstehen ließ. Dies bedeutet keineswegs eine Überwindung der Oper, gleichwie das musikalische Drama Jomellis, Traëttas, Glucks den Opern Feos, Hasses, Grauns, Ristoris nicht ihre künstlerische Berechtigung rauben kann[2].

Das Seccorezitativ der Neapolitaner besitzt den Vorzug großer Beweglichkeit und Biegungsfähigkeit. Es »hat wol einen Tact«, sagt Mattheson[3], »braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger bindet sich nicht daran. Wenn es aber ein Accompagnement ist, so hat man zwar, um die Spielenden im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für den Tact, als sonst; allein es muß solches im Singen kaum gemerket werden.« Orchesterbegleitung des Rezitativs war für die Sänger also gewissermaßen ein Hemmnis in der freien, wenn man so will: eigenwilligen Gestaltung einer stark dramatischen Szene. In dieser Tatsache ist auch der Grund zu suchen, warum das Akkompagnato gerade bei starken äußeren Handlungen selten zur Anwendung kommt, statt dessen zum Ausdruck innerer Erlebnisse bevorzugt ist.

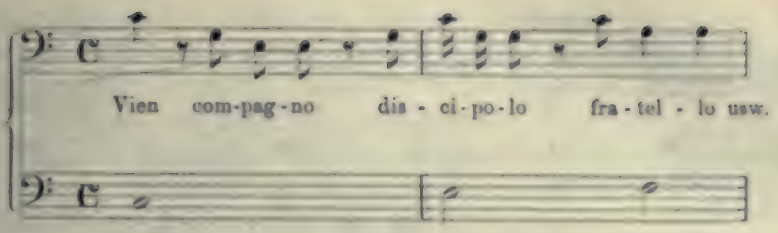
Was bei Ristori auffällt, ist die verhältnismäßig geringe Ausdehnung seiner Rezitative, die nur so viel bringen, als eben zur Exposition und Entwicklung der Vorgänge nötig ist. Im ganzen macht sich auch hier der Vorzug einer durchaus gewissenhaften Technik geltend. Nicht selten finden sich kleinere Partien von fein durchdachter Deklamation. Welch köstlicher Humor spricht nicht aus diesen paar Worten, mit denen Calandro seinen Bären anredet:

---

1) »Von der musikalichen Poesie.« Berlin 1752. — Vgl. auch H. Goldschmidts Vorwort zu Traëttas ausgewählten Werken in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, 14. Jahrgang Bd. I. S. XXXIV f.

2) Vgl. des Verfassers Ausführung über die Bedeutung des einfachen Rezitativs: »Es bildet die Verbindung der Arien, Chöre und anderen musikalischen in sich abgeschlossenen ‚Nummern'. Das Rezitativ stellt lediglich eine Überleitung dar, musikalisch ist es ritual begrenzt und vermeidet in der Regel motivisch oder thematisch etwas zu bieten. Es tritt eben hier das Wort (das Begriffliche) in den Vordergrund, gleichsam die Stimmung, aus der heraus die folgende Komposition zu verstehen ist, vorbereitend.« (»Das Musikdrama als Kunstform« in der Zeitschrift »Die Musik« XIII. Jahrgang, Heft 24.)

3) »Kern melodischer Wissenschaft.« Hamburg 1713, S. 97.



Jede der drei Anreden ist in der musikalischen Deklamation charakterisiert. Nach dem energischen »vien« das »compagno« mit vertrauter Selbstverständlichkeit, Respekt heischend das »discipolo« und wie »innig« (mit dem Übergang zur Unterdominante) das »fratello«!

Solch delikate Stellen finden sich häufiger als besonders eigenartig deklamierte Szenen großen dramatischen Aufbaues. Einen Ausnahmeplatz nimmt die im 2. Akt des »Temistocle« vor Xerxes' Thron spielende ein, die überhaupt die breitest angelegte Soloszene des gesamten Ristorischen Werkes darstellt. Der Perserkönig übergibt Themistokles den Feldherrnstab und vertraut ihm sein Heer an. Dem anwesenden griechischen Gesandten befiehlt er, das Gesehene nach Athen zu berichten. Kaum ist Lisimachos fort, da legt Themistokles den Stab wieder am Throne nieder. Er liebt sein Vaterland zu sehr, er kann es nicht verraten. Xerxes, empört, läßt den Undankbaren in den Kerker werfen. Über seines Herzens Stimme hinweg sucht er sich dem Griechen und seiner Tochter gegenüber unerbittlich zu zeigen. Aber der verzweifelten Aspasia Kniefall, Tränen und Versprechen, die seine zu werden, rühren ihn tief, und er verzeiht, überwunden von der Schönheit ihres Schmerzes. Diese ganze ereignisreiche Szene ist in unbegleitetem Rezitativ von teilweise zwingender Ausdruckskraft gegeben.

Mit noch mehr Liebe nimmt sich Ristori bei den in der Oper nur vereinzelt auftretenden Akkompagnati der feineren Herausarbeitung des Details an. Ansätze zu solchen, fast naiv anmutend, in den Opern der Zeit aber immer wiederkehrend: plötzliche Bewegung des Basses oder ein Sechzehntellauf der Violinen zur Illustration gewisser Worte (wie: furia, tempesta). Bei dramatisch-bewegten Stellen dann hier und da regelrecht begleitete Rezitative, kürzer in den komischen Opern der zwanziger Jahre, breit ausgeführt in den späteren großen Opern. Den Streichern ist hier wieder ausschließlich die Schilderung überlassen. Für die Eindringlichkeit der musikalischen Deklamation einzelner Akkompagnati mögen ein paar Takte aus »Le Fate« (II, 6) zeugen:

Ruggiero:

un poco adagio Sven-tu - ra - to che dis-si!

Al - ci - na Al - ci - na qui ve - di - mi al tuo pie - de

usw.

usw.

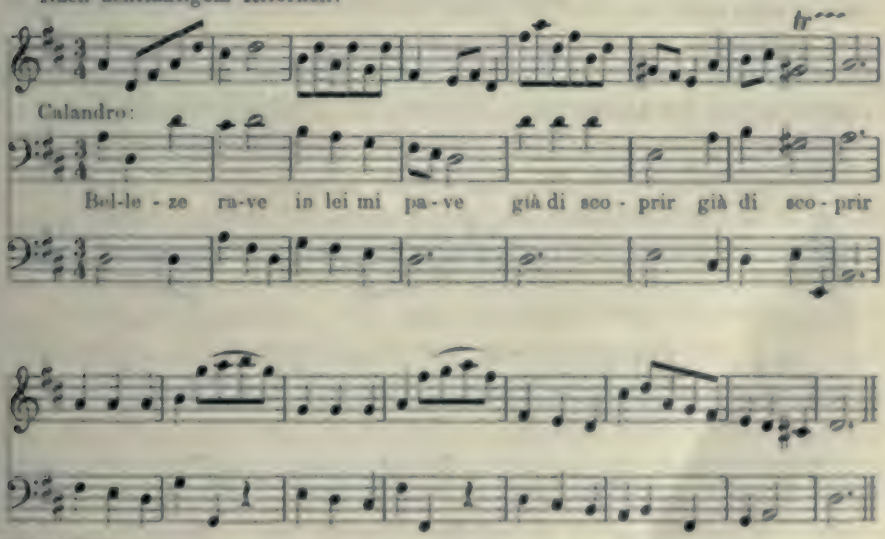
a - pri ben mio a - pri quell' a - do - ra - te lu - ci usw.

Gut ist die Sehnsucht Ruggieros, die das ganze Stück bewegt, zum Ausdruck gebracht in den chromatisch aufsteigenden Bässen, den Vorhalten der Geigen und dem sich steigernden Ausruf: »Alcina . . . Alcina!« Die zarten, innigen Momente gelingen Ristori auch hier meist besser als

die lauten, dramatisch-stürmischen. Vereinzelt finden sich aber auch solche von leidenschaftlichem Ausdruck; so ein Aspasias Seelenqual und innere Unruhe charakterisierendes (»Temistocle« III, 5) mit brausenden *ff*-Passagen der Streicher und alle paar Takte wechselndem Rhythmus: mit erstaunlicher Kühnheit angelegt, trägt es den Charakter einer großzügigen Improvisation. — Weit mehr aber als die Opern werden die Kantaten Ristori als einen Meister in der Gestaltung begleiteter Rezitative zeigen.

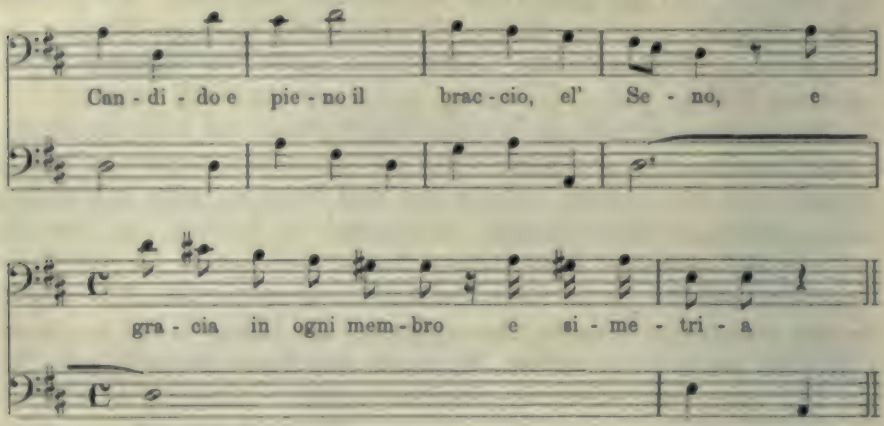
Neben dem regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie, der für die neapolitanische Oper grundlegend ist, bedeuten alle anderen hier und da eingestreuten Musikstücke, welcher Art und Form sie auch sein mögen, außergewöhnliche Erscheinungen. Sehr selten ein Arioso. Im »dramma per musica« vermeidet Ristori diese kleine Form ganz: wo sie in der »comedia« auftritt, ist ihr Charakter leicht und spielerisch. Hier vertritt sie das dramatische bewegte Akkompagnato, das Ristori in der komischen Oper fast gar nicht anwendet. Es taucht wie dieses im Secco plötzlich auf und leitet dann wieder ins Rezitativ zurück. Natürlich bedeutet es gleichwohl eine musikalisch-abgeschlossene Form, ist aber mit der »Aria« nicht zu verwechseln, weil diese stets die Bezeichnung führt. Wie das Arioso überhaupt für die venezianische Oper typisch war, so finden sich bei Ristori hier auch in der thematischen Bildung Anklänge an die Zeit seines Aufenthaltes in der Lagunenstadt. So hat die folgende Melodie (»Calandro« III, 5) manche Schwester bei Cesti[1]):

Nach achttaktigem Ritornell:

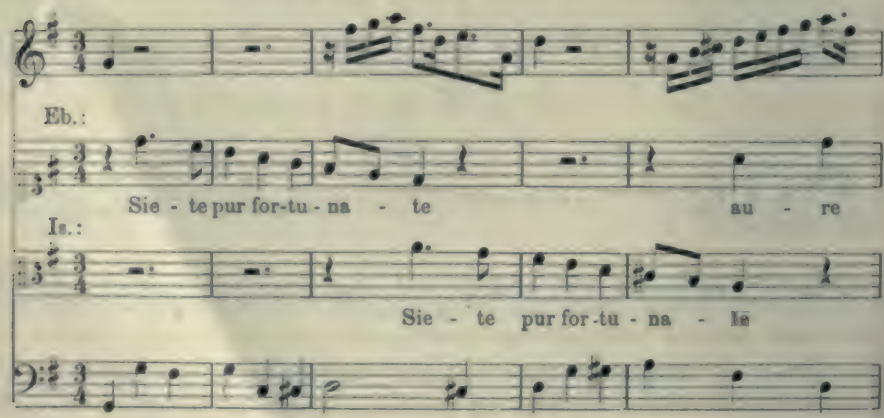


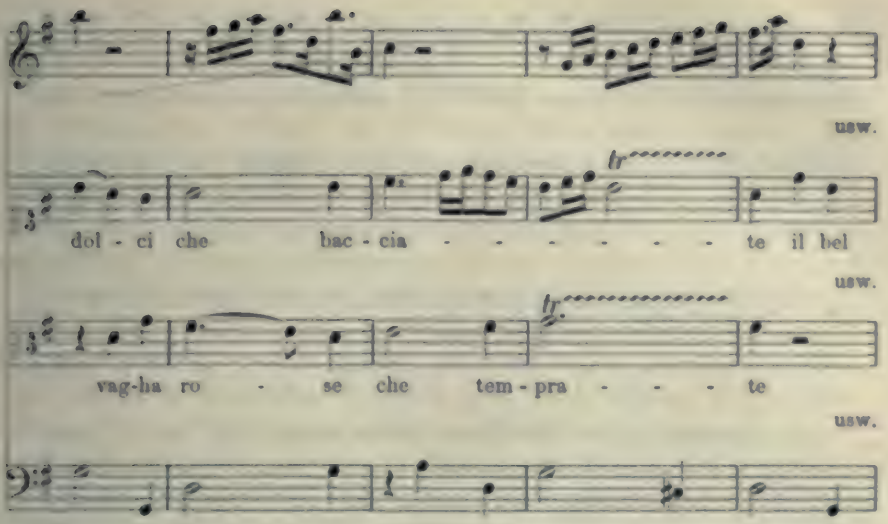
1) Vgl. den Mittelteil der Arie der Arsete aus »La Dori« H. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen. Nr. 103.

Der erhabene, weibverachtende Philosoph Calandro in Versuchung! Es ist eine Szene voll köstlichen Humors. Nach weiteren 16 Takten der geschickte Übergang ins Secco:



Wie die Arien sind auch die Duette in Dakapo-Form geschrieben. Mag eine Oper etwa 20 Arien enthalten, Duette bringt sie eins, zwei, höchstens drei (»Nicandro«), auch sogar überhaupt keins (»Adriano in Siria«, »Temistocle«). Man findet sie verstreut nicht immer als Aktschluß, auch irgendwann es die Situation ergibt, in der Mitte oder gleich zu Beginn der Oper. Dies ist im »Pygmalion« der Fall; ohne vorhergehendes Rezitativ setzt nach der Sinfonie gleich ein Duett zwischen Eburnea (Sopran) und Isifile (Alt) ein. Es ist übrigens trotz des wenig originellen Themas beachtenswert wegen der durchaus freien Führung der beiden Stimmen einerseits und der begleitenden Violinen, die ein Teilmotiv des Themas in Verkleinerung und Umkehrung geschickt verarbeiten, andererseits. Nach einem Ritornell beginnt es:

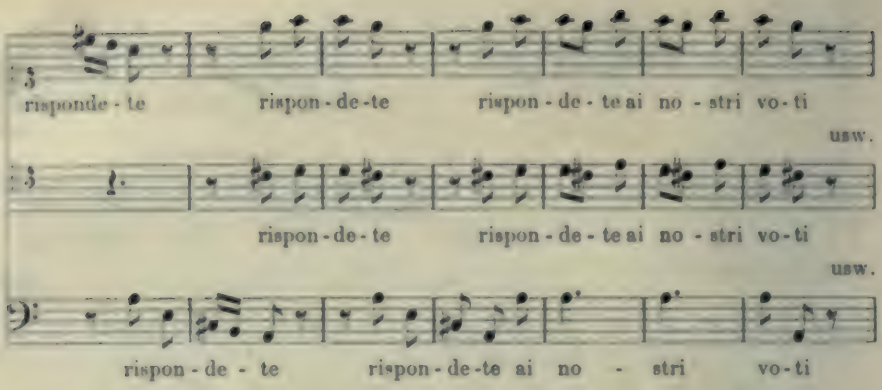




Nicht selten zeigt sich eine Neigung zu homophoner Gestaltung, wohl erklärlich, da die beiden Singstimmen meist ein gemeinsames Gefühl zum Ausdruck bringen und so eine gegensätzliche Charakterisierung, wie sie die dialogisierenden Duette der Intermezzi beabsichtigen, fernliegt. Und die kontrapunktische Kunst eines Steffani hatte auf dem »Schauplatz« keine Nachahmer und Weiterbildner gefunden.

Noch einmal neben Arie und Duett kehrt in der neapolitanischen Oper die Dakapo-Form wieder, und zwar in den Chören. Es finden sich aber auch Chöre einfach ein- oder zweistrophig durchkomponiert. »Coro« bedeutet für Ristori ein Ensemble der Hauptpersonen, mit denen er zeitüblich seine Opern beschließt. Es zeichnet sich in der Regel nicht durch reiche Erfindung und Entwicklung aus und stellt in seiner Homophonie und Modulationsarmut wohl kaum mehr als einen breiten Schlußakkord dar. Die Mitwirkung von Bläsern ist Regel, die Stimmen der Corni sind meist obligat geschrieben. In dem Einzelfalle eines Einleitungschores (»Pygmalion« II) enthält die Partitur zwei Trompeten.

Während Ristori im allgemeinen der Komposition von Massenszenen aus dem Wege geht (der zur Exposition eigentlich erforderliche Soldatenchor zu Beginn des »Adriano in Siria« fehlt in der vorliegenden Handschrift beispielsweise ganz), findet sich in der Serenade »La Liberalita di Numa Pompilio« ein »Coro di popolo« in Dakapo-Form, der Erwähnung verdient. Hier greift der Chor in einer von dramatischem Pulsschlag belebten Szene handelnd ein.



Die Dreistimmigkeit hat ihren Grund darin, daß neben Numa die handelnden Personen Tazia (Sopran), Orazio (Tenor) und Mamerco (Baß) sind. Der Chor bedeutet also nichts als eine Verstärkung dieser drei Stimmen und eine Betonung ihres Willens. Numa, dem die Kundgebung gilt, ist Vertreter der Altpartie. Folglich fehlt der Alt im »Coro«.

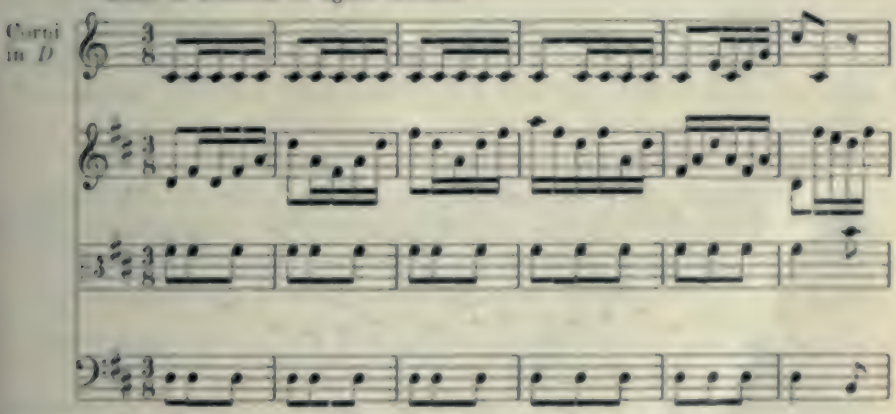
Die Verteilung der Rollen unter Sopran, Alt, Tenor und Baß ist nicht immer so gleichmäßig wie hier. Natürlich waren die charakteristischen Merkmale der einzelnen Stimmen auch damals bekannt, aber man nutzte sie nicht in dem Maße aus, da die ästhetischen und technischen Voraussetzungen andere waren. Überwiegend stets die Sopranpartien, denen die wesentlichen Arien zufielen (an erster Stelle dem primo uomo und der primadonna). Während der Sopran gewissermaßen als »neutrale« Stimmklasse bezeichnet werden kann, steht der Baß insofern in besonderem Gegensatz zu ihm, als hier dem Stimmklang schon an sich eine charakterisierende Bedeutung zufällt. Er kommt eigentlich erst durch die komische Oper zu Ehren, in der er das humoristische Element vertritt. Dadurch, daß Ristori auch in seinen romantischen Opern Baßpartien bringt, schafft er rein klangsinnlich schon reiche Abwechslung. In den großen Opern Metastasios fehlen sie allerdings, wie noch meist in dieser Zeit. »Adriano in Siria« verlangt vier Soprane und zwei Tenöre, weder Alt noch Baß[1]). Für unser modernes Empfinden gänzlich verfehlt erscheint es, eine Szene wie »Lamenti d'orfeo« für zwei Soprane zu schreiben. Hier erschwert sich Ristori eine charakterisierende Gegenüberstellung des Orpheus und seiner Mutter bedeutend. — Als sehr wesentlich allerdings muß betont werden, daß bei der Rollenverteilung unter Stimmklassen nicht allein künstlerische Erwägungen ausschlagebend waren, sondern daß hier

1 Hasse verfährt hier bedeutend geschickter, indem er die Rollen unter zwei Soprane zwei Tenöre, je einen Alt und Baß (der Verräter Aquilo) verteilt; ebenso Caldara. Aber noch 1760 komponiert Galuppi dieselbe Oper für fünf Soprane und einen Tenor.

auf Besetzungsmöglichkeiten, auf Ansprüche der Solisten usf. weitestgehende Rücksicht genommen wurde.

Rein instrumentale Tonstücke schließlich sind der letzte Faktor der Oper Ristoris. Im Verlauf der Handlung findet man sie selten. Die großen Aufmärsche, Umzüge oder Kampfszenen auf der Bühne fehlen in den meisten seiner Stoffe, in den Werken Metastasios aber scheint er die Komposition dem Ballettmeister überlassen zu haben, der ja auch für den musikalischen Teil etwa vorkommender Tänze zu sorgen hatte. Immerhin ist es erwähnenswert, daß sich in Ristoris gesamtem Opernwerk nicht ein Marsch findet[1], darin doch gerade Dresden Hasses pompöse Kunst zu bewundern stets Gelegenheit hatte. Seine komischen und romantischen Opern enthalten vereinzelte Serenaden und Tänze eigener Komposition. Fürstenau[2] führt die Serenata aus »Don Chisciotte« (I, 9) als sehr elegant, ja originell gearbeitet an. Er tut Ristori mit diesem Lobe eigentlich unrecht; denn der kleine Satz für Streichorchester und Cembalo verdient nicht vor vielem Besseren hervorgehoben zu werden. — Die »Balli« in »Le Fate« aus dem Jahre 1736 weisen deutlich französische Einflüsse auf, die den Tanzstil[3] der Zeit beherrschten. Alcina sucht Ruggiero mit allen Mitteln an sich zu ketten und läßt durch ihren Zwerg Doro dem Geliebten Tänze der bösen und guten Geister, die der inselbeherrschenden Fee untertan sind, vorführen. Ristori charakterisiert durch Instrumentation und Melodiebildung:

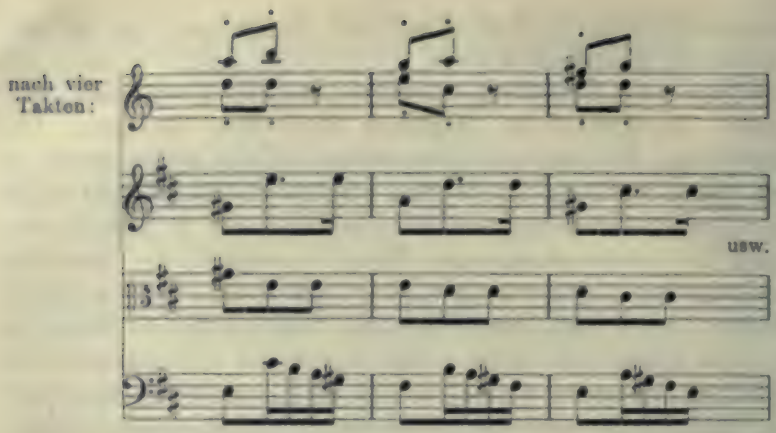
Ballo di Demoni in figura orribile.



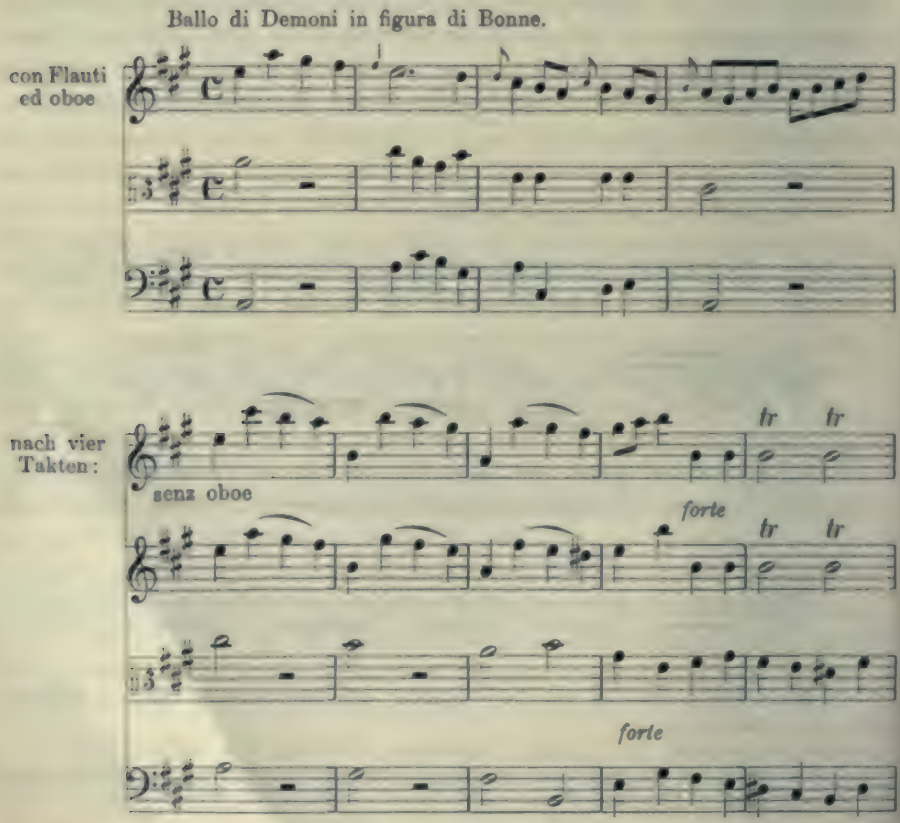
1 Der einzige, den wir von ihm besitzen, leitet die Kantate »Didone abandonata« (vgl. diese) ein.

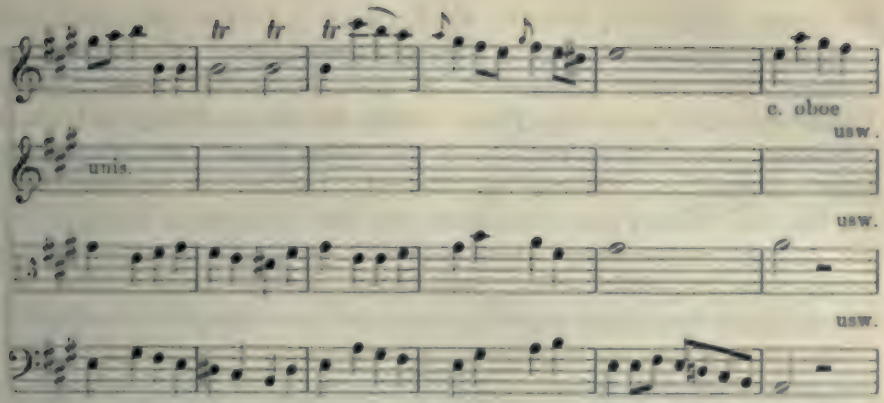
2 A. a. O. S. 162.

3 Ballettmeister und Komponisten dieses Genres an den Höfen waren meist Franzosen, so André in Dresden.



Auch die Schilderung des Zarten gelingt ihm:





Beachtenswert ist der enge Zusammenhang, in dem diese »balli« zu der Handlung des Stückes stehen. Man findet Balletts in den Opern der Zeit oft in Gestalt von »Einlagen«. Als solche haben sie sich bis in die Gegenwart herüber gerettet. Bei Ristori kommt außerdem nur noch in »Arianna« ein »Ballo di Nereidi« vor, und zwar dort weniger motiviert wie hier.

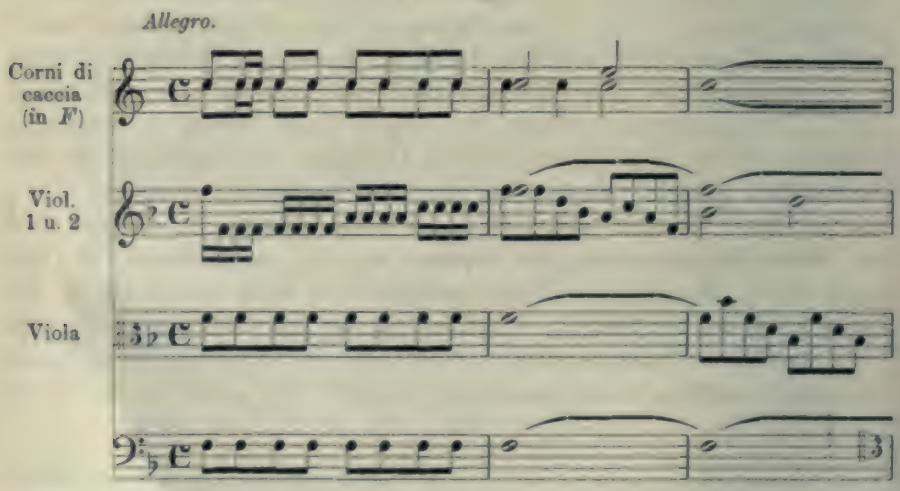
Jede Oper beginnt mit einer »Sinfonia«. Ihr fallen bei den Neapolitanern im wesentlichen nur allgemeine Einleitungsfunktionen zu, und ein geistiger Zusammenhang mit dem Drama ist selten erstrebt, seltener durchgeführt. Es wäre aber verkehrt, hierin an sich einen Rückschritt sehen zu wollen gegenüber den Sinfonien der venezianischen Oper, die schon im 17. Jahrhundert das erfüllen, was später Gluck wieder als Forderung aufstellt, daß sie »den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt andeuten solle«, also in dieser Hinsicht weiter gegangen waren als Quantz, der sich 1752 mit einem Zusammenhang der Sinfonie mit der ersten Szene der Oper bescheidet[1]. Die Sinfonie der neapolitanischen Oper ist als ein in sich abgeschlossenes Musikstück zu betrachten, für das im Gegensatz zu den Venezianern und charakteristisch für den Geist der neapolitanischen Schule eine ganz bestimmte Form grundlegend wurde[2]. Sie zerfällt in drei Teile.

1 Quantz, »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen«, neu herausgegeben von A. Schering. Leipzig 1906 S. 233 f. — Vgl. auch Hess, »Die Venezianischen Opernsinfonien«. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV. Jahrgang S. 426.

2 Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Leipzig 1898 S. 73 ff. »In Venedig waren die Opernbühnen Volkstheater, in Neapel und Paris Hofinstitute. Diesem Charakter der Opernaufführung tragen die Sinfonietypen Rechnung.« Also dort das Menschlich-Bedeutungsvolle des Dramas, hier das Festliche der Veranstaltung hervortretend.

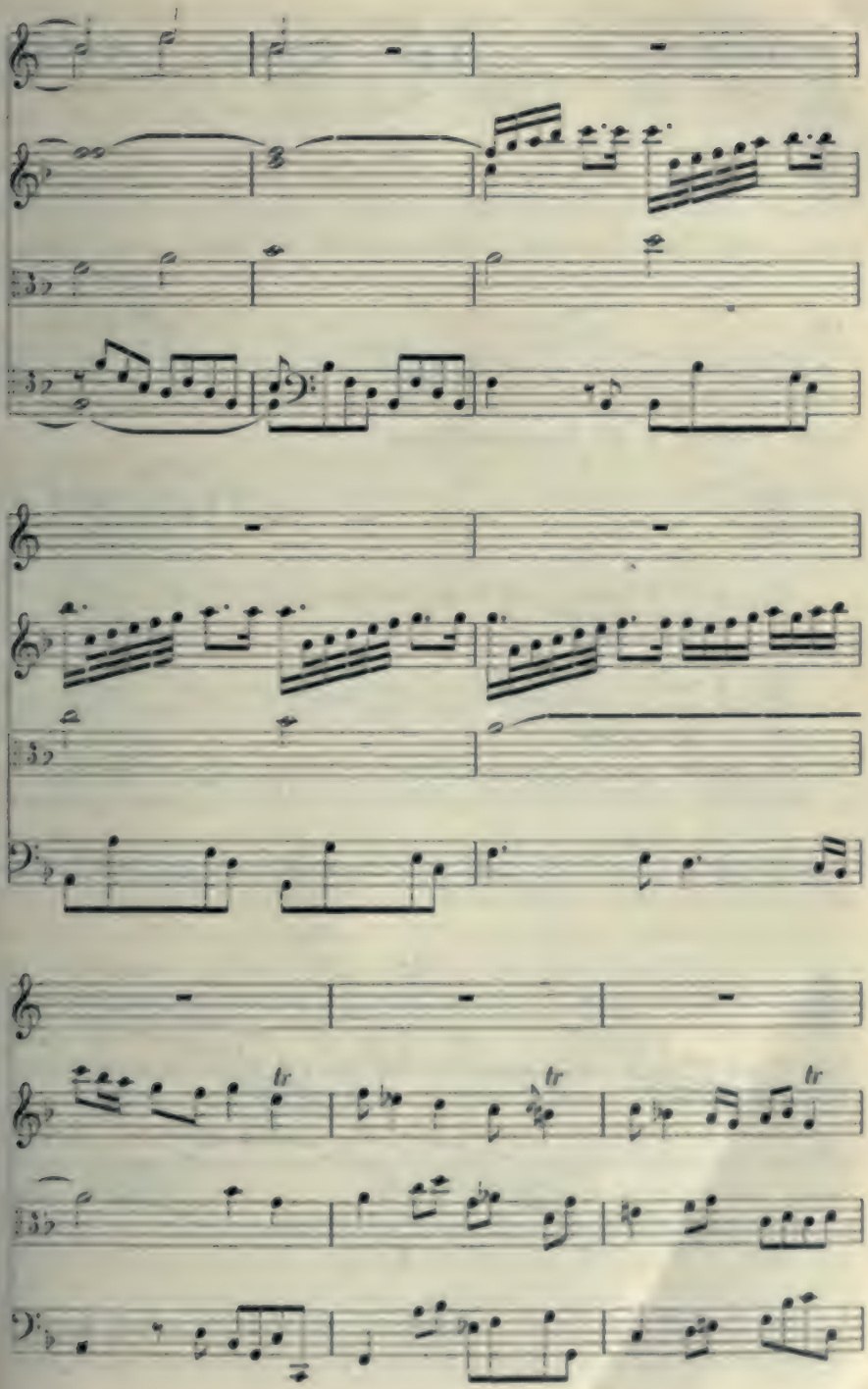
Der erste: Allegro $^4/_4$ Dur (*C*, *F*, *D*), meist prunkvoll, thematisch und harmonisch einfach, mit reicher Verwendung der Bläser, vornehmlich der Hörner. Der zweite: Andante $^3/_4$ in einer verwandten Tonart (Ober-, Unterdominante), sangliches Thema, neben den Geigen Flöten und Oboen bevorzugt. Der dritte: Presto $^6/_8$ in der ersten Tonart, zweiteilig Streicher vorherrschend, eilfertig beschließend. Daß die so gegebene Form der Sinfonie, die an sich dramatisch oder rein menschlich belanglos nur ein Auftakt zu festlichem Abend sein soll, gar häufig oberflächlich und schematisch ausgefüllt wurde, kann nicht wundernehmen. Aber was Kretzschmar von Hasse sagt[1]: »nicht nach der Menge konventioneller Nummern darf man ihn beurteilen«, gilt von allen bedeutenden Vertretern der neapolitanischen Schule.

Im allgemeinen ist auch Ristoris Sinfonien ein Streben nach eigener Sprache, zumindest aber sorgfältige Arbeit nachzurühmen. Abwechslungsreich gestaltet sich meist der erste Satz sowohl in der thematischen Durchführung wie der klanglichen Gruppierung, wobei die Vorliebe für konzertierende Bläser auf die Bologneser Schule um die Wende des 18. Jahrhunderts weist. Dabei fehlt ihm der große Zug, der gerade diesen Teil mancher Hasseschen Sinfonie (z. B. zu »Siroe« und »Numa«) auszeichnet. — Die »Calandro«-Ouvertüre[2]) beginnt:



1) Kretzschmar, »Aus Deutschlands italienischer Zeit«. Peters-Jahrbuch 1901. S. 57.

2) Bemerkenswert ist, dass »Calandro« und »Un pazzo ne fa cento« durch eine »Apertura« eingeleitet werden. Hier handelt es sich um nichts anderes als bei den »Sinfonia« betitelten Stücken, im Gegensatz zu den »Ouverturen« von Grauns Braunschweiger Opern, die eine andere Form aufweisen, als die Sinfonien seiner Berliner Zeit.


tr
tr
tr

usw.

usw.

usw.

Der langsame Satz bringt im »Calandro« noch nicht den später üblichen Wechsel in der Instrumentation.

Andante.

Corni in *F*

usw.

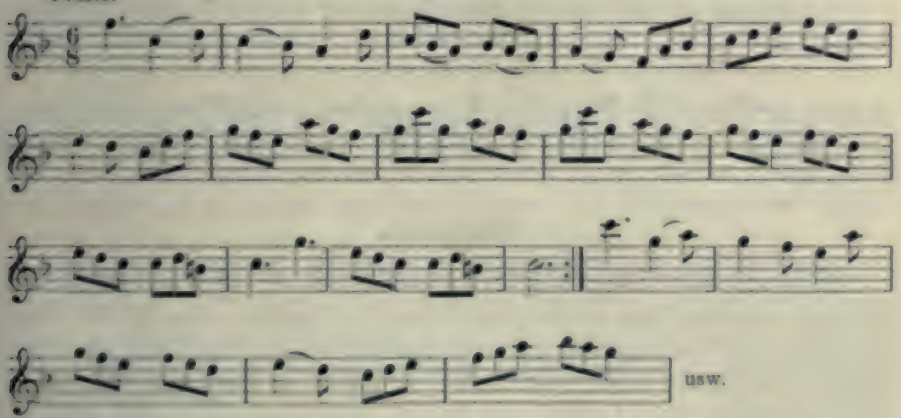
usw.

usw.

usw.

Die Durchführung lehnt sich hier nicht zum besten thematisch an den ersten Teil an, wodurch der ruhige Charakter des Mittelteiles gestört wird, den man sich gerade nach dem beweglichen ersten Satze wünscht. Wie fein hat ihn beispielsweise der glattere L. Vinci in seiner »Artaserse«-Sinfonie getroffen! Die breite, edle melodische Linie, die viele Gesangswerke Ristoris so besonders auszeichnet, findet sich in seiner Instrumentalmusik weniger. — Aus der die »Calandro«-Ouvertüre beschließenden Gigue grüßen des Meisters italienische Heimat und Corellis Geist und Grazie.

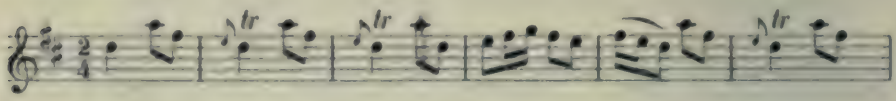
Presto.



Während von den Sinfonien der späteren Zeit keine neuen, den hier bedeuteten Rahmen bemerkenswert durchbrechenden Eigenschaften zu erwähnen sind, es sei denn, daß in der »Nicandro«-Sinfonie je ein paar Adagiotakte von einem zum anderen Teil überleiten, bringt Ristoris »Don Chisciotte«-Oper hierin etwas Persönliches. Die »Apertura« des ein Jahr nach dem »Calandro« 1727 entstandenen Werkes beginnt mit dem üblichen lebhaften Teil (in D-Dur), der schon ungefähr die stärkste Instrumentierung aufweist, die man bei Ristori überhaupt findet: Trompeten, Hörner, Flöten, Oboen, Fagotte und Streicher. Das folgende D-Moll-Andante leitet in ein siebentaktiges »Grave«, das in Fis-Moll schließt. Nun setzt anstatt des üblichen lebhaften dritten Teiles ein »Prolog« der Muse Kalliope ein. Er beginnt mit einer Arie, die durch reiche Instrumentation der Begleitung und feine Ausarbeitung besticht. Die übliche Dakapo-Form ist insofern durchbrochen, als nach dem Mittelsatz nur das Eingangsritornell des Orchesters wiederholt wird. Das nun folgende Rezitativ erzählt von dem Helden des Stückes (»... Bell'Eroe della Mancia amori ed armi fian soggeto dei Carmi ...«) und gipfelt in dem Anruf Don Chisciottes: »Cavaliero a terra«, der vom Chor aufgenommen, gleich in den ersten Akt hineinführt. Die von Pallavicini ori-

ginell erdachte und dichterisch liebenswürdig gestaltete Einleitung ist von Ristori mit feinem Verständnis musikalisch umkleidet worden und verdient Beachtung wegen der gelungenen eigenartigen Verbindung des Vorspiels mit der Oper. —

Im Anschluß an die Besprechung der Opern-Sinfonien seien noch gleich drei selbständige Sinfonien Ristoris erwähnt, für die im wesentlichen das gleiche gilt. Zwei von ihnen stammen aus dem Jahre 1736, davon die erste (zum Namenstag des Königs) ausnahmsweise aus vier Sätzen (Allegro assai 4/4, Andante 12/8, Allegro 2/4, Vivace assai 3/8) besteht. Die andere ist zur Krönung der Kaiserin Anna von Rußland geschrieben. Der Schlußsatz ist voll rhythmischer Verve auf diesem Thema (2/4-Takt!) aufgebaut:



Intermezzi.

Zwischenspiele. Der Name deutet an, worum es sich handelt: heitere Stücke, zwischen den Akten einer Oper zu spielen. Es ist die Idee des burlesken Gegenspieles zu einer tragischen Handlung, die im Altertum die Satyrspiele schuf und die in jüngster Zeit Hofmannsthal-Strauß mit der geistreichen »Ariadne auf Naxos« wieder zur Diskussion stellten.

Neapel ist die Mutterstadt der musikalischen Komödie: des Intermezzos wie der komischen Oper. »Der Neapolitaner ist von Natur aus zum Scherze geneigt. Jederzeit hat er sich durch seine gelungenen Nachahmungen der Fehler anderer ausgezeichnet. Zum Komischen veranlagt, findet er schnell das Motto, die derbe, aber charakteristische Bezeichnung, bei jeder Begebenheit, ob sie ernst oder unheilvoll ist. Indem er sich nicht um das Morgen kümmert, zeigt er sich überzeugt, daß der Zufall oder das Schicksal über die Vorgänge auf Erden walten. Mit seiner zur Nachahmung geeigneten Natur vereinigt er eine große Vorliebe für den Gesang. Dazu trägt die Muttersprache nicht wenig bei, denn jede Volksmusik entnimmt ihren hauptsächlichen Charakter aus der eigenen Sprache.«[1])

Das Intermezzo, das sich aus der alten Stegreifkomödie in mancherlei Übergangsformen — in diese Reihe gehören als letztes Glied die Buffoszenen der venezianischen Oper — entwickelt hat, will die vorangegangene tragische Handlung glossieren, indem sie sie ins Alltägliche übersetzt, und damit zugleich die Nerven des Hörers entspannen. Im Laufe der

1) Nic. d'Arienzo a. a. O. S. 39f.

Entwicklung wird die Beziehung zur Oper lockerer, das Intermezzo selbständiger. Nun lag es nahe, aus einem komischen Stoff ein »abendfüllendes« musikalisches Bühnenwerk zu gestalten, ein Drama, während man im Intermezzo nur Szenen aus dem bürgerlichen Leben vor sich hatte. Die Opernform war gegeben. Man machte sie dem neuen Stoffgebiet dienstbar — oder besser: man paßte das neue Stoffgebiet der gegebenen Form an. Wir sahen, wie auch die Comedia per musica Ristoris durchaus Oper ist und außer stofflichen nur einzelne wenige Elemente aus dem Intermezzo mit hinübernahm. Die komische Oper ist also ohne das Intermezzo nicht denkbar, aber die Formulierung, sie habe sich aus ihm entwickelt, vermag eine irrtümliche Vorstellung zu erzeugen. Diese Auffassung vertritt auch Edward Dent [1]).

Daß die Intermezzi weit mehr als die Opern Gelegenheitskompositionen und einer flüchtigen Unterhaltung bestimmt waren, lassen die fast alle nur in skizzenhaftem Autogramm erhaltenen Partituren Ristoris erkennen, während doch seine anderen Werke (auch die komischen Opern) meist in sorgfältiger Abschrift überkommen sind. Der Textdichter ist nirgends genannt. Im Gegensatz zur Oper handelt es sich nicht nur um »Akte«, sondern die Teile, in die jedes Intermezzo Ristoris zerfällt, sind »I^ma^ Intermezzo«, »II^da^ Intermezzo« usw. bezeichnet [2]). In dieser Benennung ist das Wesen des Intermezzos angedeutet, man liest heraus, daß keine geschlossene Handlung geboten werden soll, sondern einzelne Zwischenspiele, die durch jeweils gleiche Personen und gleiche Liebeständeleien in Zusammenhang stehen. Nur einmal, in »Despina, Simona e Trespolo«, treten wie sonst üblich drei Personen auf: Mutter, Tochter und der verliebte Geck, in den anderen Intermezzi begnügt sich Ristori mit zweien: dem jungen Mädchen und dem ihr nachstellenden Liebhaber. Die in der komischen Oper wesentliche Form der Dakapo-Arie hat im Intermezzo nur geringe Bedeutung. Man findet sie hier und da, bei Ristori seltener als beispielsweise bei Scarlatti; meist sind es kleine liedartige Gebilde, die die kurzen (denn hier braucht kein dramatisches Geschehen verständlich zu werden!) Seccorezitative unterbrechen, oder Ensemblesätze. Diese in einem lustig-eilfertigen Parlandostil geschrieben, wie man ihn vergebens in Ristoris komischen Opern suchen wird. Das ist ein sprühendes Hin und Her, ein Sichübereilen von Worten und Einfällen — zumal wenn in einem »Finale« das Intermezzo zu wirksamem Ende geführt wird. Wenn auch Ristori in diesen Stücken nicht so seine starke künstlerische Eigenart zu offenbaren Gelegenheit hat, als in Werken lyrischen oder elegischen Charakters, so kommt ihm doch die ur-

1) Vgl. das auf S. 18 f. Gesagte.

2) Vielfach, so auch bei Hasse, waren die Intermezzi nur zweiteilig entsprechend den drei Akten der Oper!, aber es kommen auch vier-, ja fünfteilige vor.

sprüngliche Erfindungsgabe zustatten, wo es heißt, der Feder freien Lauf lassen und einmal nicht wohlbedacht in oft erprobter Form, sondern in vielleicht wenig gewählter, dafür aber ursprünglich empfundener und ungekünstelter Tonsprache die Hörer zu erfrischen.

Ein paar Takte führen ohne jedes Vorspiel medias in res:

»Despina, Simona e Trespolo«. Primo Intermezzo.

Simona (Sopran).

Des - pi - na Des - pi - na Des -pina, io vo che lo pigli

Despina (Alt.

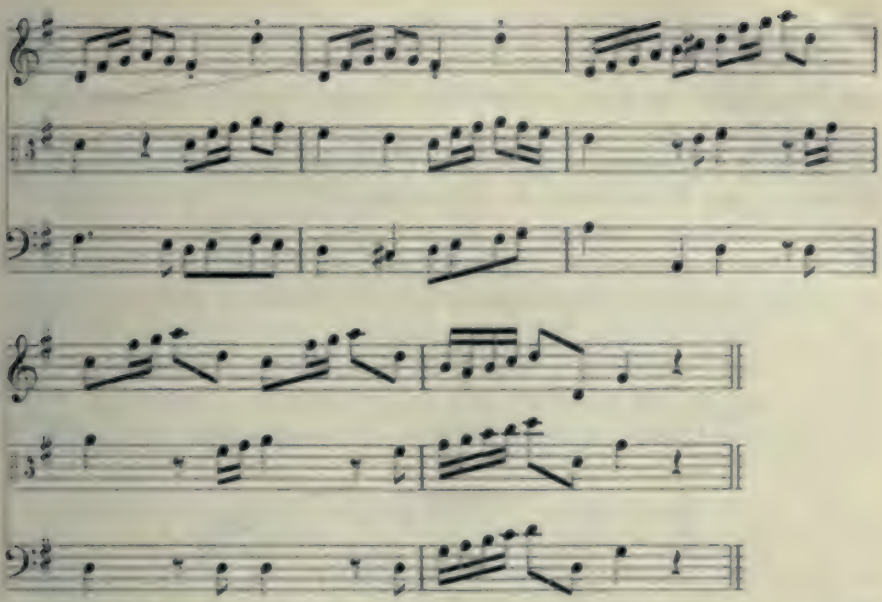
Desp.: Vi dico di nò nò . . .

S.: rissolvi

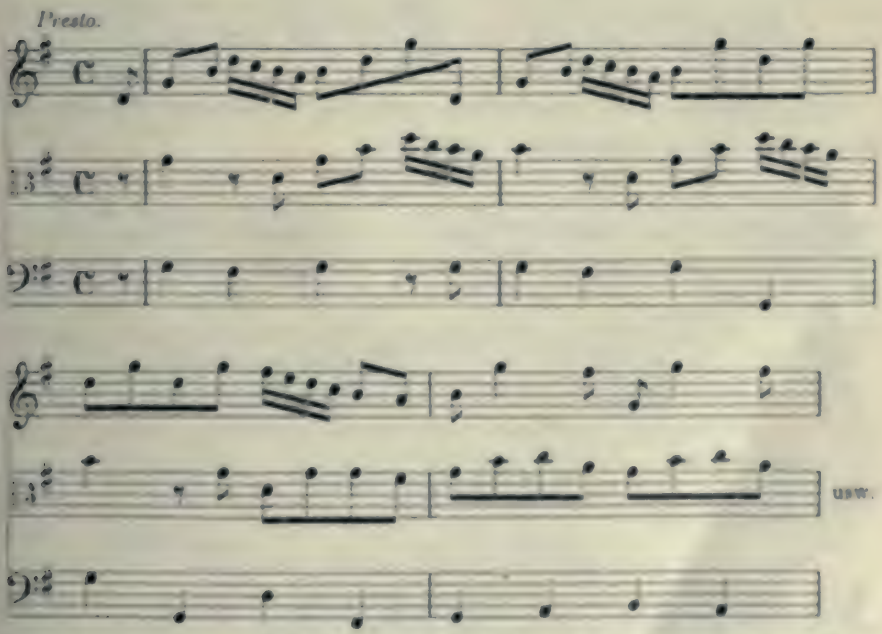
D.: più dire non sò usw.

Charakteristisch für das Genre ist ein Spielen mit kleinen zierlichen Motiven, die in geschickter Weise verarbeitet und zu symmetrisch gebauten Perioden ausgesponnen sind — ein Stilelement, das wieder auf Cesti und die Venezianer zurückweist [1]). Mit folgendem Ritornell beginnt »Delbo e Dorina«:

1) Vgl. H. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen. Nr. 103.



Unverkennbar die thematische Verwandtschaft der Einleitung des zweiten Intermezzos:

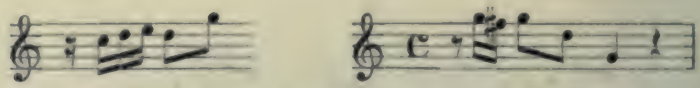


Solche Beziehungen sind im Verlauf eines Intermezzos öfter zu beobachten, indes die Tonarten wieder auf ihre Art eine Verbindung her-

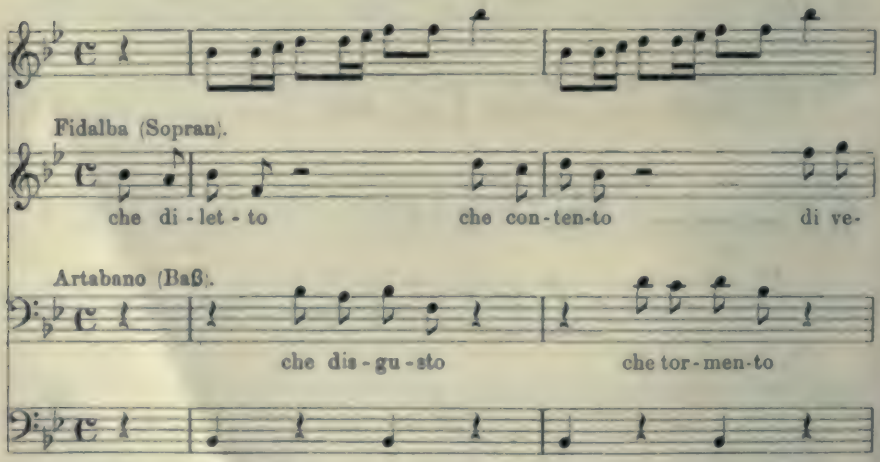
stellen. Natürlich ist der Durcharakter herrschend, und von den Tonarten sind solche mit wenigen oder gar keinen Vorzeichnungen Regel. Die Tempi sind durchweg lebhaft (die »Presto«-Bezeichnung sehr häufig), und von den breiten Lyrismen der komischen Oper ist nichts zu finden.

Auch die Begleitung trägt den Charakter des Leichthinworfenen. Nirgends geht Ristori über den Streichersatz hinaus. Während die Ritornelle höchstens dreistimmig gehalten sind, und zwar meist so, daß die Violinen unisono gehen, pflegen sich mit Eintritt der Singstimmen die Violen dem Baß anzuschließen. Die Geigen führen gegen den Gesang gern ein Teilmotiv des Ritornells durch — eine Technik, die später Piccini weiter ausbildete[1]) und schließlich Mozart zur höchsten Vollendung brachte. Es geschieht teils in fortlaufender Figurierung, wie in der Arie des Delbo (»Delbo e Dorina«, I^mo Intermezzo) dies Motiv:

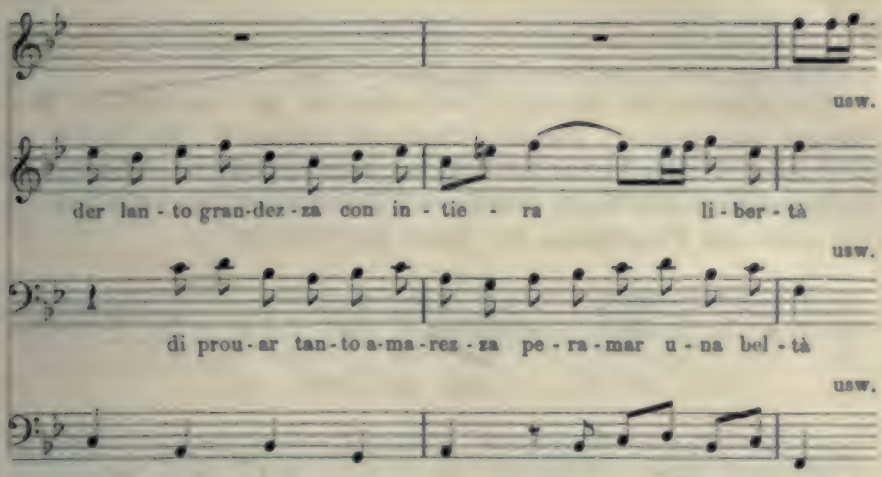
teils in kleinen lustigen, in Abständen aufeinanderfolgenden Einwürfen dieser Art:



Graziös springt ein Geigenthema aus dem Zwiegesang Fidalbas und Artabanos (drittes Intermezzo) hervor:



1) H. Abert, Piccini als Buffokomponist. Peters-Jahrbuch 1913, S. 31.



Während die vier für zwei Personen geschriebenen Stücke Duettfinales bringen, gipfelt »Despina, Simona e Trespolo« in einem flott gearbeiteten Terzett. Das vorgeschriebene »Allegro« wird mehrmals von »Lento«-Stellen des verliebten alten Trespolo unterbrochen. Aber allenthalben ist der eigentliche Charakter spielerischer Tändelei gewahrt.

Hier und da finden sich auch kleine Instrumentalstücke eingestreut, so ein in seiner frischen Konzeption reizvolles »Presto« in »Delbo e Dorina« (dritter Teil), das so recht den sprudelnden Geist des Intermezzos atmet.

Kantaten.

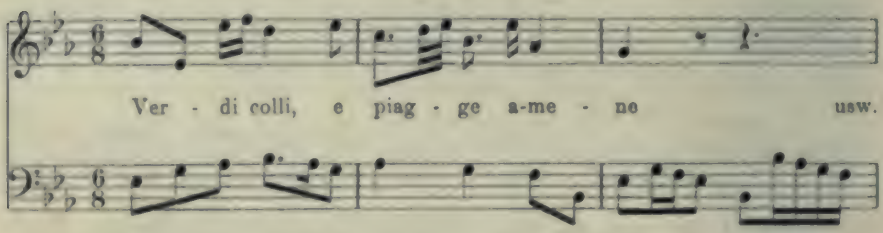
Einschneidender Gegensatz zwischen Intermezzo und Kantate! Dort Bewegung, Impulsivität — hier Ruhe und durchdachte Empfindung; dort alles auf Aktion, Spiel und Gegenspiel hingearbeitet — hier das innere Erlebnis eines einzelnen (Solokantate) oder die Gestaltung einer Idee (Kantate für mehrere Stimmen).

Die Solokantaten bestehen aus zwei Arien und Rezitativen. Diese einmal üblich gewordene Gliederung: R-A-R-A, gelegentlich in dieser kleinen Abweichung: A-R-A, ist eine der für die neapolitanische Schule typischen Formen, die stets wiederkehren. Von ihr weicht auch Ristori nicht ab.

Inhaltlich bieten die Werke immer ein ähnliches Bild. Das Verhältnis der beiden Arien zueinander ist durch ein fortschreitendes inneres Erlebnis bedingt. Gibt z. B. die Sängerin in der ersten Arie ihrer Sehnsucht zum fernen Geliebten Ausdruck, dann ist es in der zweiten Hoffnung auf ein Wiedersehen, die sie beseelt, oder Entsagung oder

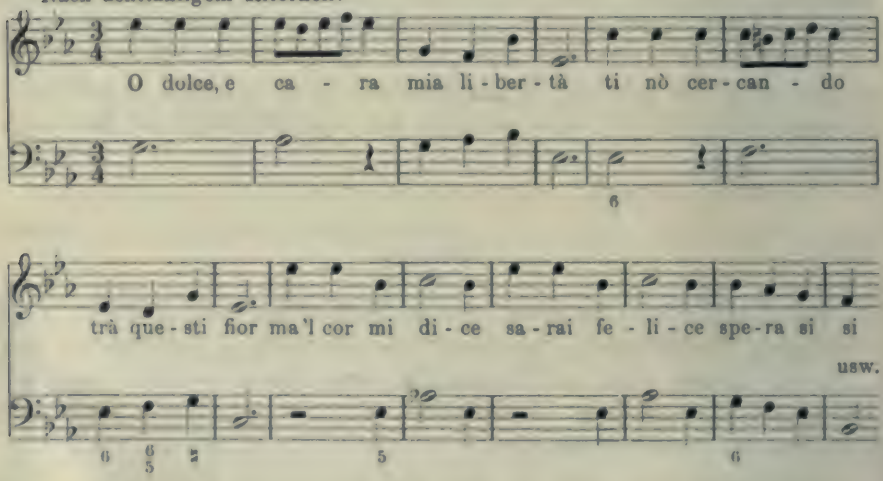
Verzweiflung. Das dazwischenliegende Rezitativ bringt die psychologische Motivierung oder Handlung, wenn man so will.

Die Kantate für Sopran »Verdi colli« ist als das früheste Werk Ristoris anzusprechen, das wir überhaupt besitzen[1]). Sie besteht aus zwei Arien mit beziffertem Baß, die ein Seccorezitativ einschließen. Die Musik zeichnet sich durch Frische und Natürlichkeit der Erfindung aus, wie gleich das Hauptthema der ersten Arie beweist:



Dem »Spiritoso«-Satz der zweiten Arie:

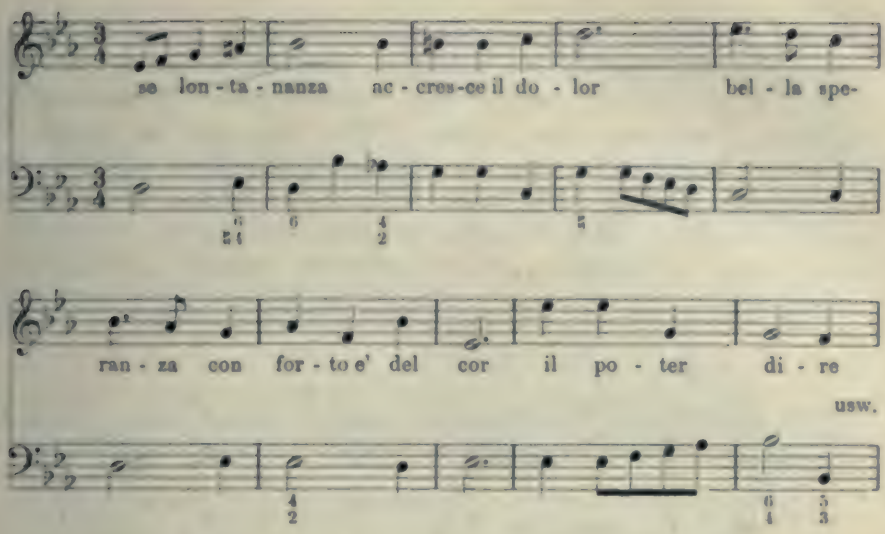
Nach achttaktigem Ritornell:



steht ein thematisch abhängiger, aber mehr lyrisch empfundener Mittelteil gegenüber:

---

1) Sie befindet sich in zwei Exemplaren im Besitze des britischen Museums in London (vgl. das Verzeichnis und trägt den Vermerk »del Sigr. Ristori di Venetia«. Das dem einen Exemplar beigefügte Datum ist vom Buchbinder leider verstümmelt, scheint aber »7bre 1719« zu lauten. Der ganze Band enthält Stücke, die zwischen 1706 und 1726 geschrieben sind. Vielleicht ist auch 1713 als Jahreszahl anzunehmen, wo Giovanni Alberto noch in Venedig weilte; jedenfalls deutet vieles darauf hin, daß kein anderer Ristori der Verfasser ist.



Ein Vergleich dieser Kantate mit denen der späteren Jahre läßt eine merkliche stilistische Wandlung feststellen. Das Werk stammt ja höchst wahrscheinlich noch aus des Meisters Venediger Zeit, worauf man auch nach der Art der Melodiebildung schließen kann, deren Charakter an gewisse Ariosotypen jener Schule erinnert. Eine — ich möchte sagen — »Kurzatmigkeit« der Erfindung macht sich in diesen melodiösen Arien bemerkbar, denen damit gerade das abgeht, was den späteren Kantaten Ristoris eine sehr starke eigene Note gibt. Sie besteht vor allem in breiter, klangvoller Kantilene, die in ihrer Großzügigkeit und dem oft wundervoll edlen Bau vielleicht am ehesten an Händel gemahnt.

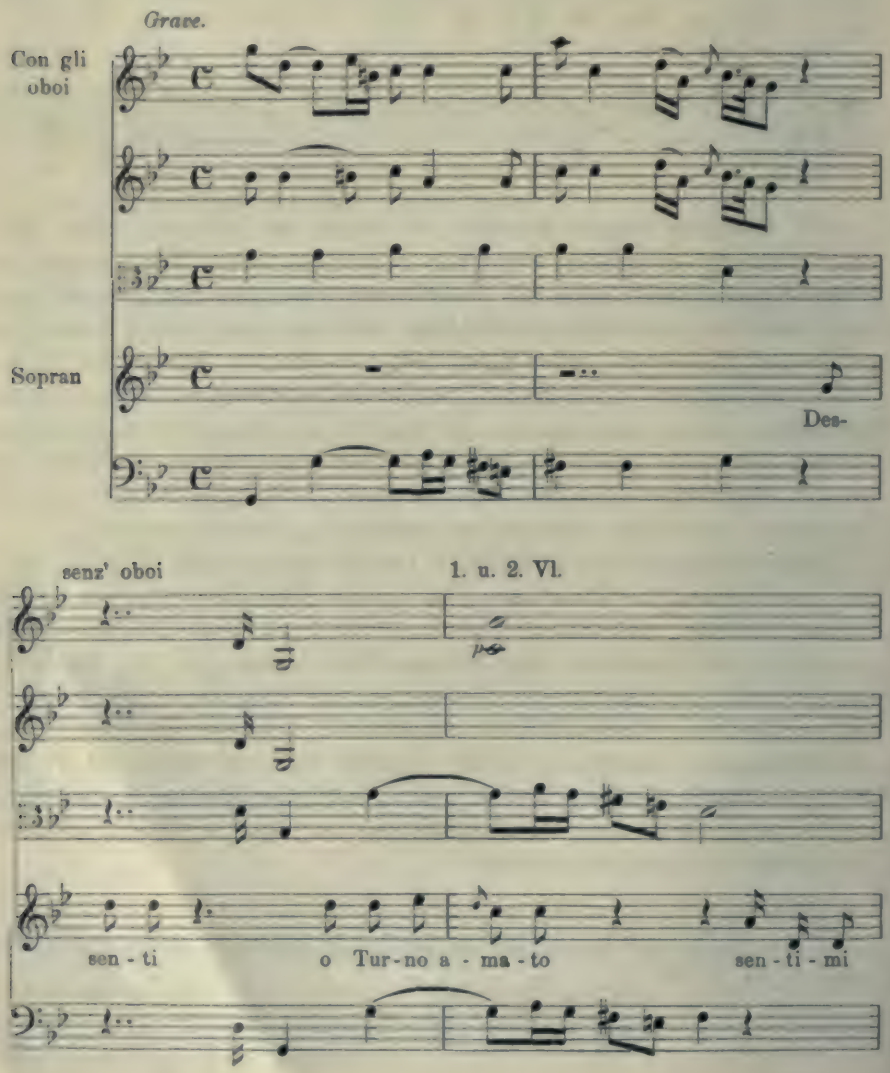
Eugen Schmitz[1] rühmt Ristoris »starkes melodisches Talent«, das aus den Werken der Dresdener Zeit spricht. Die Einschränkung seines Lobes: »Schade, daß Ristori manchmal durch zu große Nachgiebigkeit gegenüber der Schnörkel- und Koloraturlust seiner Zeit den Eindruck wieder verdirbt«, bezieht sich offenbar auf die Kantate »Lumi dolenti«, die er fälschlich diesem Meister zuschreibt[2]. Gerade die überreichen schnörkelhaften Koloraturen dieser Kantate sind ein Argument gegen die Autorschaft Ristoris, der in seinen weltlichen Werken in der Hinsicht — dies lehrte schon die Betrachtung der Opern — beachtenswertes künstlerisches Maßhalten beweist.

---

1. »Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts«, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914. S. 143.

2. Sie folgt in einem Sammelbande der Dresdner königl. Bibliothek (Ms. B. 101) auf Ristoris Kantate »Vaghi fiori«, und zwar ohne Signum, was vermuthlich diesen Irrtum veranlaßte.

Zwei musikalisch hervorragende Solokantaten der letzten Zeit, nach Texten der Kurprinzessin Maria Antonia, verdienen besondere Aufmerksamkeit auch wegen des ausgearbeiteten instrumentalen Teiles: »Lavinia e Turno« (1748) und »Nice e Tirsi« (1749). Die ganz durchgeführten begleiteten Rezitative beweisen eine tüchtige Könnerschaft und Tiefe der Empfindung. Es sind nicht äußere dramatische Effekte, die Ristori ja auch in der Oper keine Anregung zu geben vermochten, sondern seelische Leiden und Konflikte, die er musikalisch ausmalt. Lavinias Sehnsucht:



c. ob. senz' ob.

sen - - ti - mi per pie - ta

c. oboi usw.

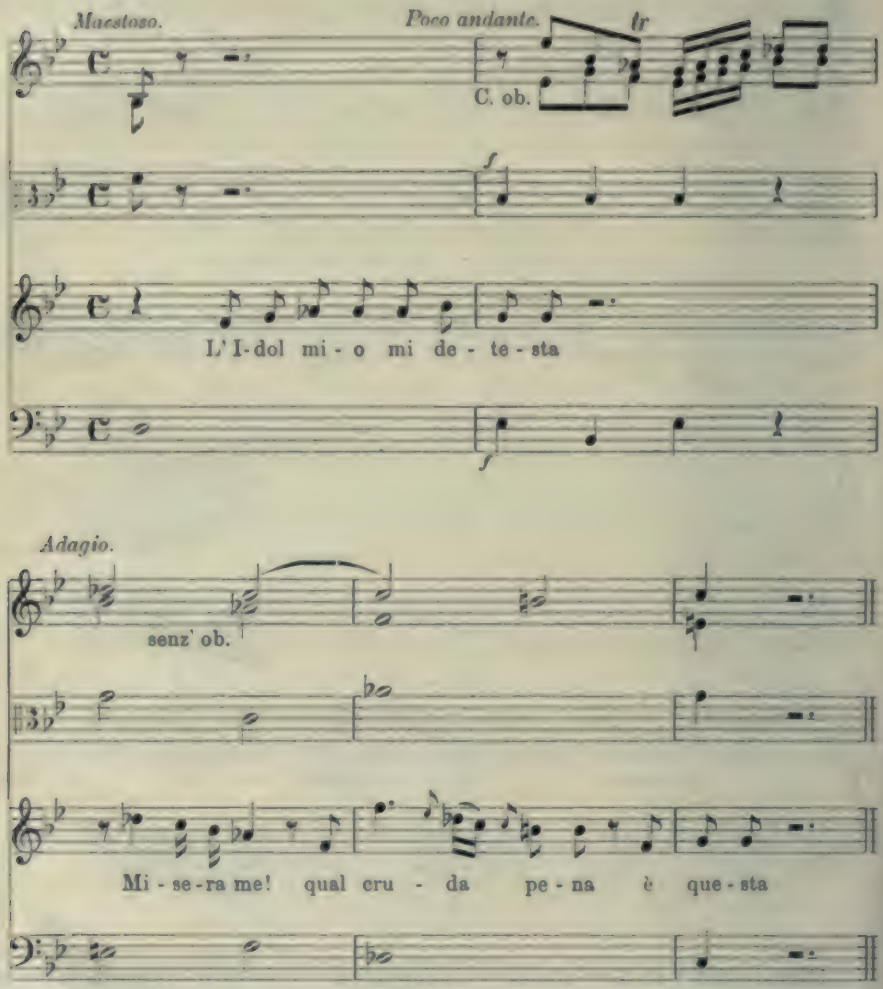
usw.

nò, non son i - o in fi - da qual-mi cre - di usw.

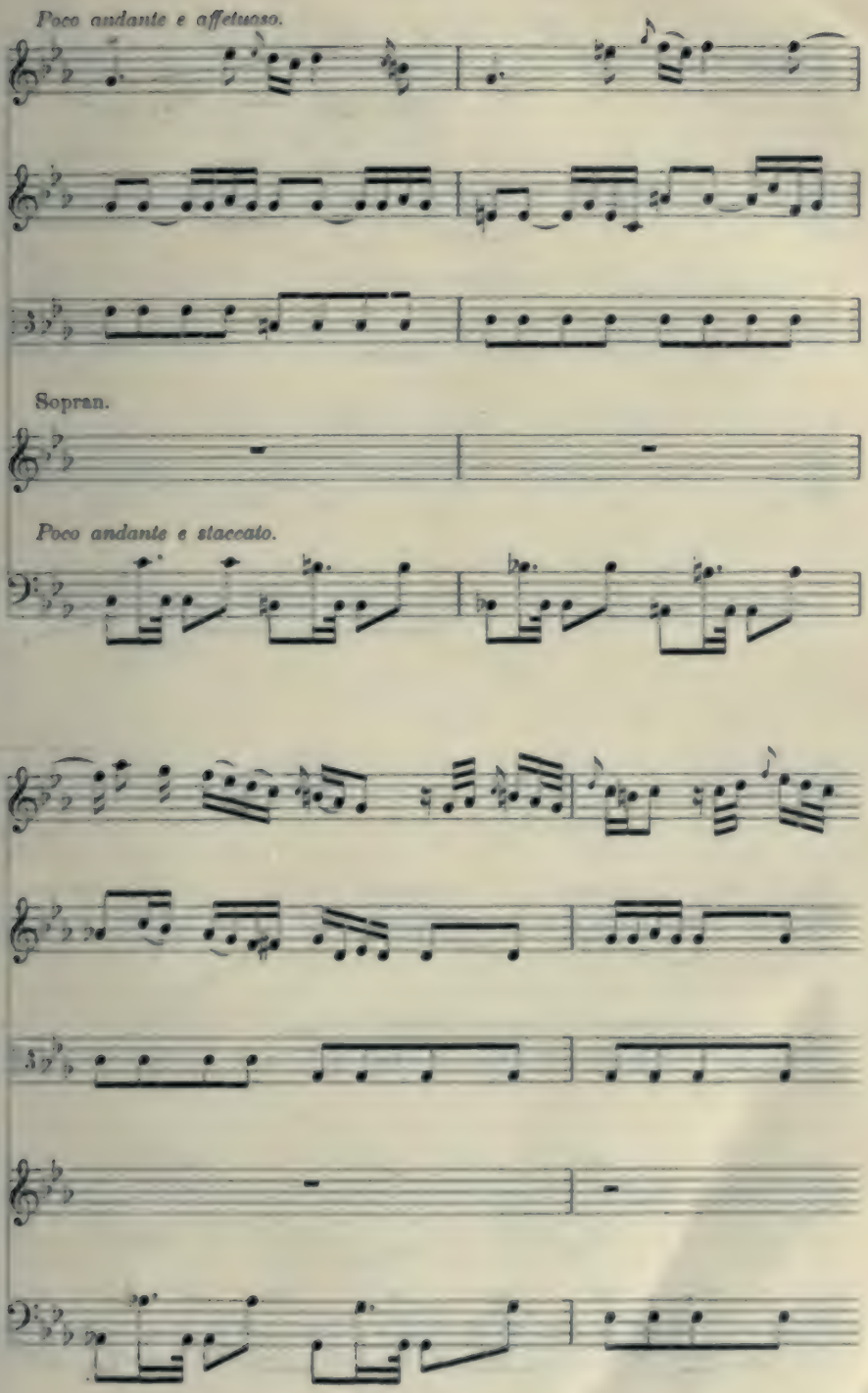
Hier benutzt Ristori im Akkompagnato die Oboen zur Klangmischung, während im ganzen der Streichersatz grundlegend für den instrumentalen Teil der Solokantaten ist. Ristoris Vorliebe, die früher unter den Holzbläsern der Flöte galt, wendet sich in den späteren Werken überhaupt der Oboe zu, für die er auch ein Konzert schrieb[1]. Mit Geschick ist dies Instrument auch konzertierend in der zweiten Arie von »Nice e Tirsi« verwandt.

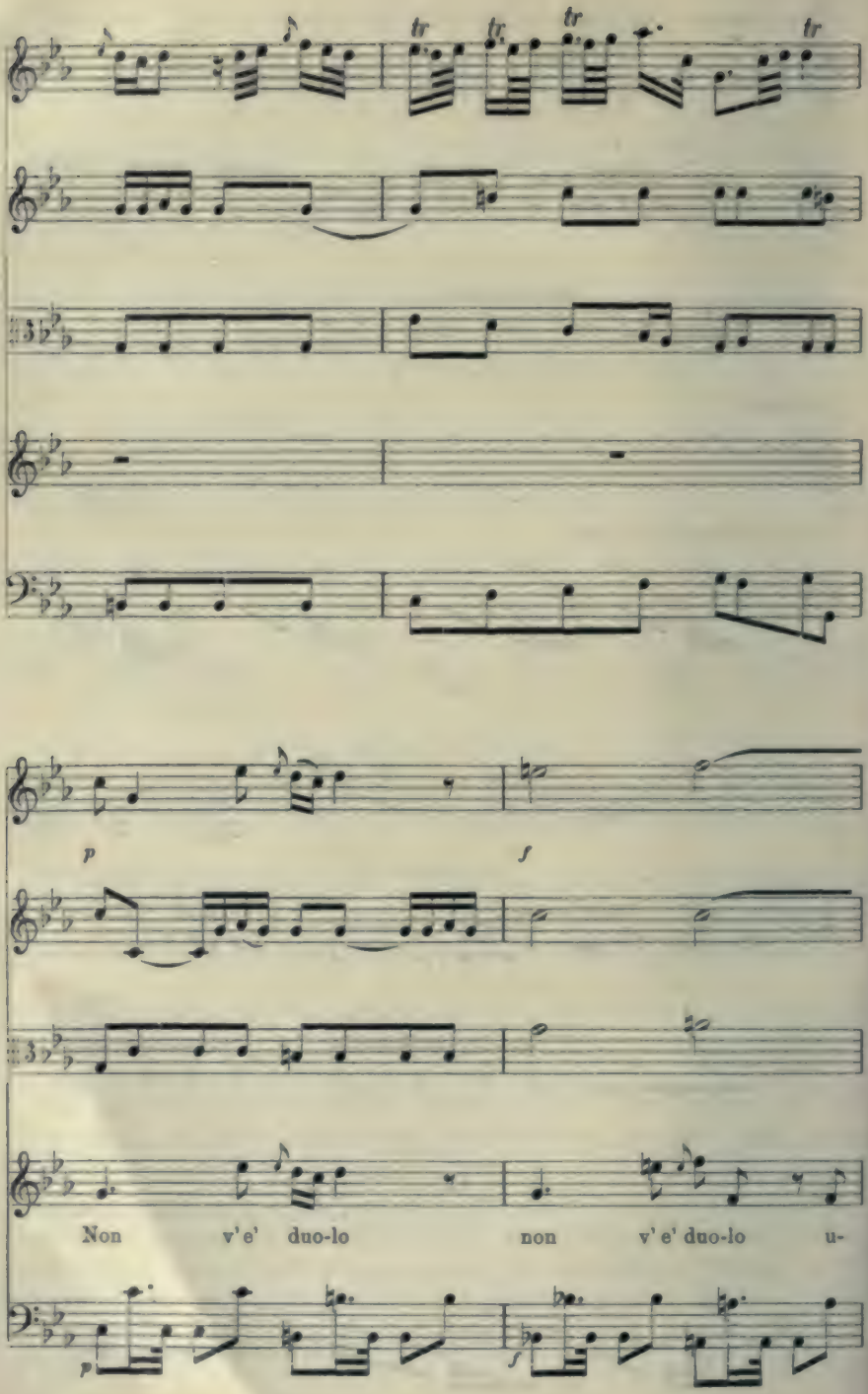
1) Das aus 4 Sätzen (Andante, Allegro, Cantabile, Allegro) bestehende Werk besitzt keine bemerkenswerte Eigenart. Die langsamen Teile sind sehr knapp in der Form, das beschließende Allegro ist auf virtuoses Konzertieren angelegt.

Langsame Tempi sind durchgehends bevorzugt:



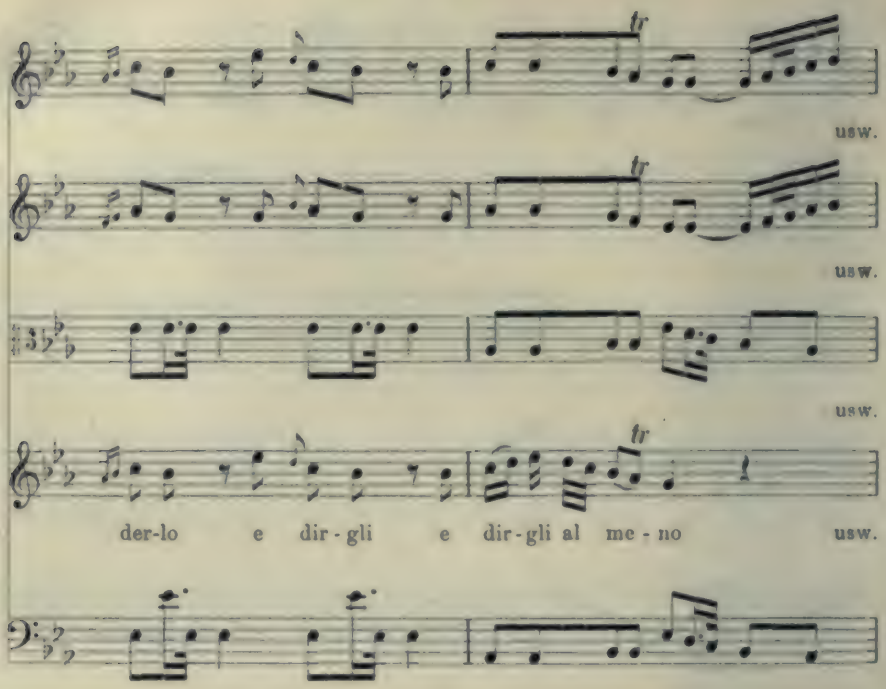
Das gilt nicht weniger für die Arien, die in breiter Anlage eine bemerkenswerte Eindringlichkeit der musikalischen Sprache und große Klangfülle besitzen. Vor allem die erste aus »Nice e Tirsi« verdient Erwähnung. Wie prachtvoll entwickelt sich über dem in prägnant rhythmisierter Bewegung chromatisch abwärtssteigenden Baß das Thema, wie fein sind weiterhin die Geigen gegen die Singstimme durchgeführt! Und diese: wie zwingend spricht der verhalten-leidenschaftliche Affekt aus der reichbewegten melodischen Linie mit ihren großen Intervallsprüngen!


Poco andante e affetuoso.
Sopran.
Poco andante e staccato.


tr
tr
tr
tr
p
f
Non v'e' duo-lo non v'e' duo-lo u-
p
f

qua - le al mio a - - mo

Tir-si e non poss' io più ve-



Gestaltet die Solokantate das Erlebnis eines einzelnen Menschen, so kommt in den Kantaten für mehrere Stimmen meist eine allgemeinmenschliche Idee zur Darstellung. In »Virtù e Fortuna« z. B. sind Tugend und Glück zueinander in Gegensatz gestellt. Der »Genio« vereint beide zum Schluß. Die Stücke, vielfach Gelegenheitskompositionen, pflegen so in irgendeinem inneren Zusammenhang mit dem festlich zu begehenden Ereignis zu stehen. So komponierte Ristori anläßlich der Hochzeit des französischen Kronprinzen die im Palast des Herzogs von Richelieu am 7. Januar 1747 aufgeführte Kantate »Amore insuperabile« nach einer Dichtung Pasquinis. Venus (Sopran), Mars (Tenor) und Amor (Sopran) vertreten ihre Macht. Gelegenheit und Titel verraten den Sieger[1]). Die inhaltliche Gegenüberstellung hätte unserem Empfinden nach eigentlich durch den Charakter der Stimmen betont werden müssen, und es erscheint nicht geschickt disponiert, daß Ristori sowohl Venus wie Amor durch je eine Sopranstimme vertreten läßt und klanglich Mars allein in ausgesprochenen Gegensatz zu beiden bringt. Dieser Mangel macht sich natürlich vor allem im Schlußterzett geltend. In »Virtù e

1) In einer Kantate Scarlattis, »Amore e Virtù« Rom 1706), trägt die Tugend den Sieg davon. Ihr Stiel ist viel lebhafter, leichter, eleganter als der Ristoris.

Fortuna« stehen auch zwei Soprane einem Tenor gegenüber. Hier ist mit dieser Einteilung eine gute Wirkung erzielt. Denn die im beschließenden, übrigens meisterhaft deklamierten Secco eintretende männliche Stimme wirkt nach zwei Sopranarien und -rezitativen überraschend eigen und unterstreicht die inhaltliche Bedeutung. Aber auch hier gilt, in vielleicht noch höherem Maße als bei der Oper[1], daß nicht allein künstlerische Bedenken für die Verteilung der Singstimmen ausschlaggebend waren.

Im ganzen ist die Form der mehrstimmigen Kantate nicht so festliegend, wie die der Solokantate; zu natürlich im Hinblick auf die verschiedenen Möglichkeiten bei beliebiger Anzahl Stimmen. So hat Ristori gar eine Kantate, »La Pesca«, für sieben Stimmen geschrieben, die sich sum Schluß in einem »Coro« vereinigen.

Das Orchester in diesen Kantaten beschränkt sich nicht nur auf Streicher, sondern verwendet auch Bläser, vor allem Oboen, daneben Hörner, Fagotts und Flöten. Die Rezitative sind alle unbegleitet. Verschiedene Kantaten (unter ihnen »Amore insuperabile«) besitzen eine regelrechte »Sinfonia«, während »Didone abandonata« (1748)[2] durch einen Marsch (den einzigen Ristoris) eingeleitet wird, der Hasses schwächeren Stücken dieser Art gleicht. Die »Cantata per il giorno natalizio di S. M.« (1735) bringt die Seltenheit einer selbständig durchgeführten Violoncellstimme.

Oratorien.

Von den drei Oratorien, die Ristori nachweislich komponiert hat, gehören zwei dem ursprünglichen Besitz der katholischen Hofkirche in Dresden an, in dessen katalogischem Verzeichnis[3] sie aufgeführt sind. Von diesen beiden hat sich nach dem Übergang der Handschriften in den Besitz der Königl. Bibliothek bisher eines, »La vergine annunziata«, gefunden. A. Schering hat zu seiner »Geschichte des Oratoriums«[4] nur die dem alten Bestande der Königl. Bibliothek angehörige »Deposizione

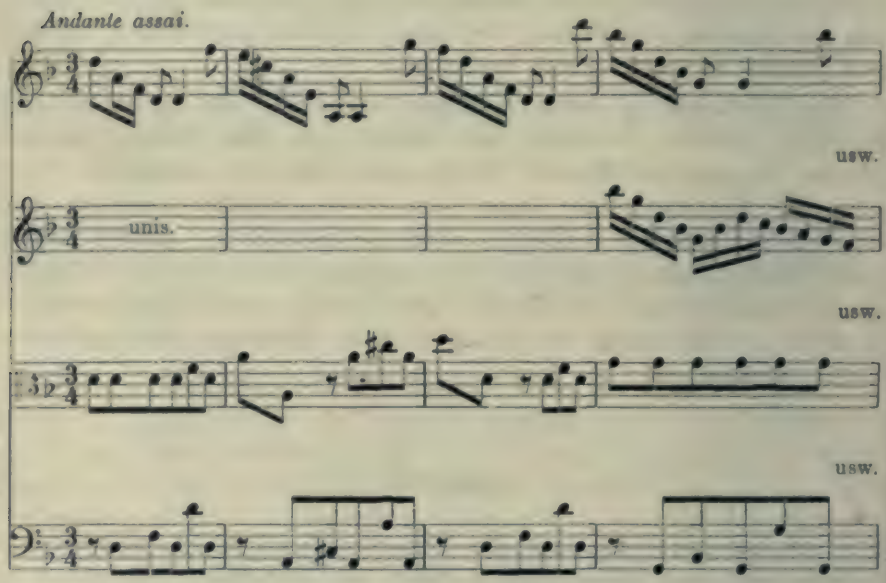
1) Vgl. S. 56f.

2) Die Kantate, die auch Ermelinda Talea zur Verfasserin hat, weist keine nennenswerten Vorzüge auf und steht an musikalischem Wert den beiden Schwesterwerken aus den Jahren 1748/49 »Lavinia e Turno« und »Nice e Tirsi« nach. — Es ist zu bedauern, daß die gleichnamige große Oper nach Metastasio, in der sich Ristori mit diesem Stoff auseinandergesetzt hat (London 1737), nicht erhalten ist.

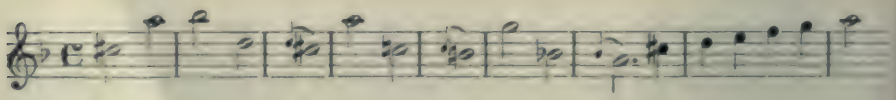
3) Catalogo della Musica di Chiesa I. Bd. Vgl. auch das Verzeichnis der Werke am Schlusse.

4) Breitkopf & Härtel. Leipzig 1911. S. 215ff.

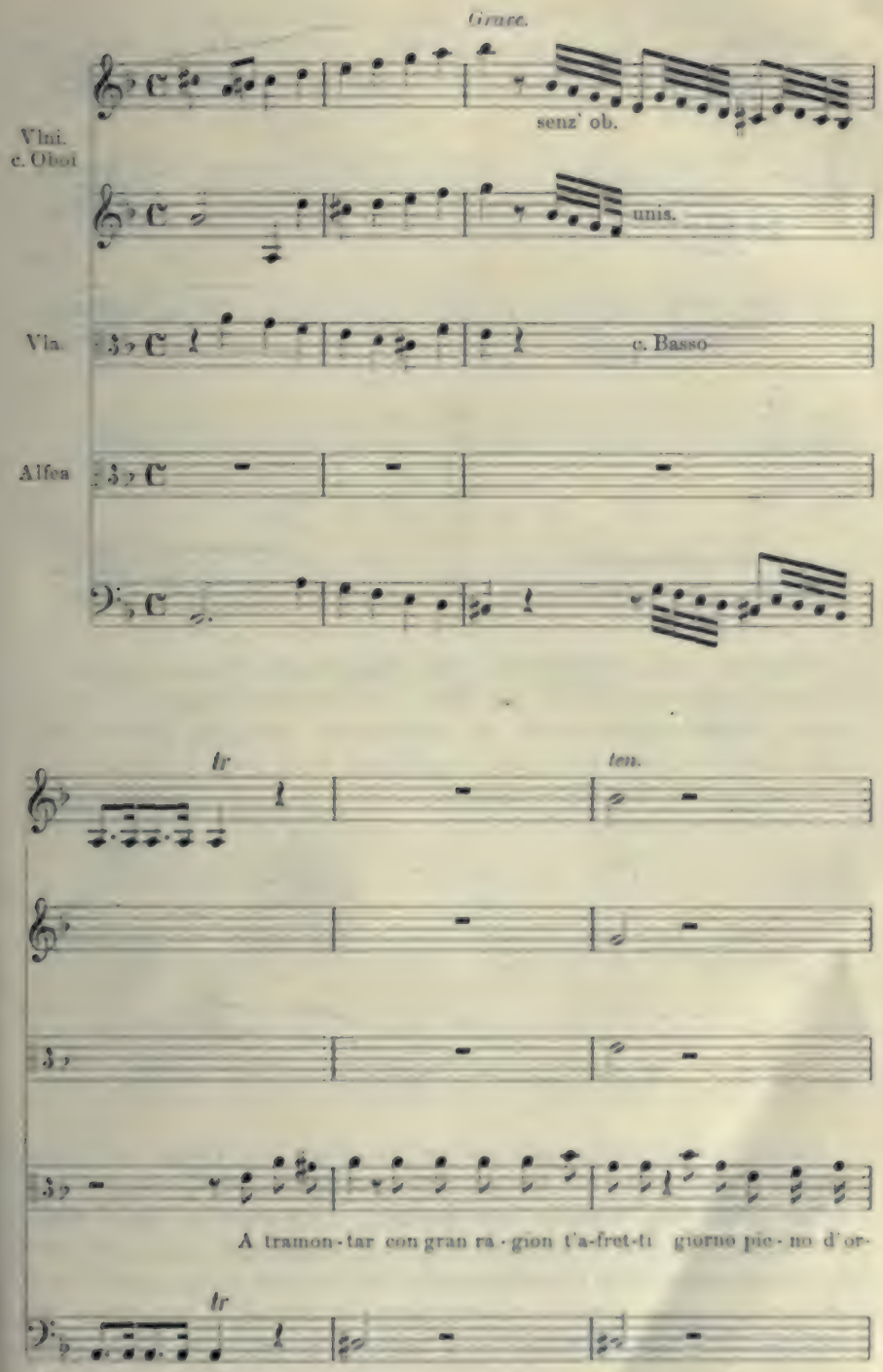
della croce« vorgelegen, auf deren Schönheiten er nachdrücklich hinweist. Er meint, man könne dies Werk aus dem Jahre 1732 unbedenklich der elf Jahre später entstandenen Komposition Hasses an die Seite stellen. Und in der Tat vereinigt dies Oratorium in hohem Maße Innigkeit des Ausdruckes mit solider Technik und einer beachtenswerten Stilreinheit. Schon gleich die »Introduzione« meidet das hohle Gepränge, das in der Opernsinfonie oft hervortritt und von dort sich auch in dem entsprechenden Teil manches zeitgenössischen Oratoriums breitmacht. Wie eines Leidenden tiefes Seufzen hebt sie an:

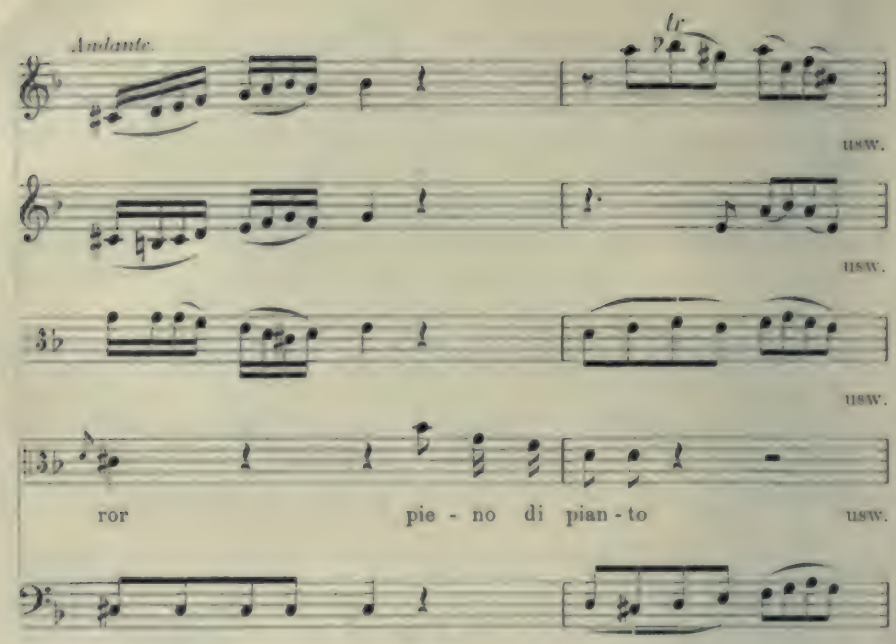


Weiterhin Oboe- und Fagottsoli bei pausierenden Streichern, abwechselnd mit Tuttistellen. Es folgt eine vierstimmige Fuge mit diesem Thema:

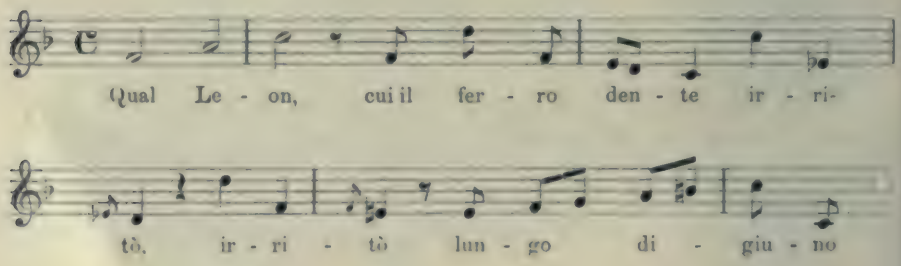


Der zweite Teil der »Introduzione« führt gleich in das Rezitativ ein, das — wie überhaupt die Rezitative in diesem Werke — besonders ausdrucksvoll und wohlgefeilt ist:


Grave.
Vlni.
c. Oboi
senz' ob.
unis.
Vla.
c. Basso
Alfea
tr
ten.
A tramon-tar con gran ra-gion t'a-fret-ti giorno pie-no d'or-
tr



Schering: »Das Oratorium bietet zugleich ein Beispiel für die vorerst noch spärlichen Fälle, in denen die Ouvertüre mehr als bloß allgemeine Einleitungsfunktionen zu erfüllen hat. Sie geht nämlich sofort in das erste Rezitativ über, und das Thema ihrer Fuge erscheint in der nächsten Arie in der Umbildung:



Dieses Streben nach musikalischer Vertiefung des Textes, die schöne, gewählte Tonsprache stellt Ristoris Künstlerschaft ein gutes Zeugnis aus.«

Das Oratorium verlangt vier Solisten, und zwar je einen Sopran (Maddalena) und Baß (Nicodemo) und zwei Altstimmen (Alfea, Gioseffo). Dem weich-wehmütigen Grundcharakter des Werkes entsprechend, finden sich mehrere Arien mit zwei konzertierenden Flöten, darunter eine sehr breit angelegte der Maddalena, von schönem melodischem Fluß. Beson-

ders innig im Ausdruck ist die Arie Gioseffos: »Si t'abbraccio«, deren tief empfundener Mittelteil zu den schönsten Eingebungen der Muse des melodiereichen Meisters gehört:

I. Viol.
II.
Viola
Alt

Di quel san - gue che ver - sa - te vi - ve ancor pia-

I. Viol.
II.
Viola
Alt

- - gne ado - ra - te tu - tto spar - ger - mi de - si - o

I. Viol.

II. Viol.

Viola

Alt

che quel san-gue al-ze-lo mi-o mo-va for-za ag-

I. Viol.

II. Viol.

Viola

Alt

giun-ge-rà quel san-gue

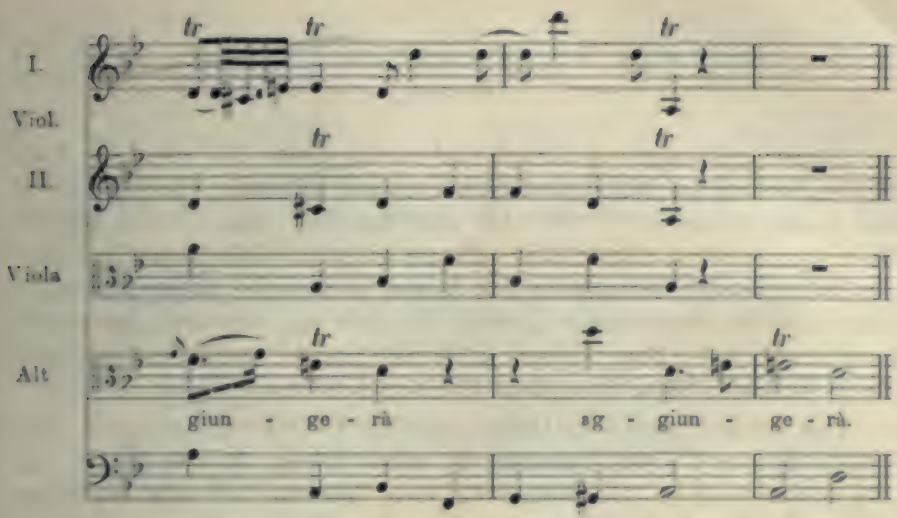
I. Viol.

II. Viol.

Viola

Alt

al-ze-lo mi-o nuo-va for-za ag-



Thematisch lehnt sich das kurze Stück an den Hauptteil an, ist aber in Aufbau und Steigerung durchaus geschlossen. Melodische Linie und Deklamation sind sehr ausdrucksvoll und von großem Klangreiz der tiefe Alt mit der darüberschwebenden Violinstimme, welche im zehnten Takt die Begleitungsfigur aus dem Hauptteil übernimmt, die pathetische Kadenz einleitend.

»Da tauchen schon die weichen elegischen Töne auf, mit denen erst sehr viel später Hasse und Naumann hinrissen, die einfachen, ruhigen Melodielinien, die wir in Mozarts »Ave verum corpus« bewundern. Da nehmen die Instrumente innigen Anteil an der Wehmut der stillen Christengemeinde, fließen die Rezitative bewegt und natürlich dahin, schleicht sich selten ein Takt ein, der nicht aus Überzeugung geschrieben scheint.« (Schering.)

Ein sorgfältig gearbeiteter, durchaus nicht opernhafter Chor, unterbrochen von Solostellen für Sopran und Alt, beschließt das aus zwei ziemlich kurzen Teilen bestehende Oratorium. —

An musikalischem Wert steht »La vergine annunziata« der »Deposizione« sehr nach. Eine Ouvertüre fehlt. Die Rezitative sind ein wenig hölzern und geradlinig. Auffallend in den Arien ist thematische und rhythmische Monotonie, die sich namentlich in eintönigen Sequenzbildungen äußert.

Messen.

Fünfzehn Messen von Ristori sind nachweisbar. Für eine (Nr. 6 des Verzeichnisses) ist die Autorschaft Giovanni Albertos fraglich[1]. Für die missa brevis in F (Nr. 15) gilt dasselbe, was Walter Müller[2] über die gleichbezeichnete Messe Hasses schreibt: »Die Messe kann trotz der mitwirkenden Instrumente den Namen ‚a cappella' beanspruchen, da diese nur die Singstimmen unterstützen und nie irgendwie selbständig hervortreten.« — Drei Messen fehlt das Credo. Außerdem sind eine Reihe einzelner Sätze (vor allem Kyrie und Gloria) erhalten.

Vier Messen stehen in C-Dur, vier in D-Dur (darunter die fragliche), drei in F-Dur (darunter die missa brevis), je eine in G-, A-, B-Dur und G-Moll. Die Einteilung nach Tonarten läßt sich bei Ristori mit gutem Grund durchführen, weil er in offenbarer Abhängigkeit von der strengen Wiener Schule in der Regel eine Tonart für die Hauptsätze der Messe beibehält. Dies ist besonders hervorzuheben im Hinblick auf Hasse, der auf die Einheitlichkeit der Tonart keinen Wert legt[3]). Einen Ausnahmefall macht die G-Moll-Messe (Nr. 3), deren »Kyrie« lediglich die Molltonart aufweist, während »Gloria«, »Sanctus« und »Agnus« in Es-Dur, »Credo« in B-Dur stehen. Aber trotz der Wahrung einer Haupttonart im allgemeinen, wird sich selten ein ermüdendes Festhalten an ihr im Verlauf der einzelnen Teile feststellen lassen. Ganz abgesehen von den kontrapunktisch gearbeiteten Stücken, die ein solches schon von selbst vermeiden, liebt es Ristori, die Unterabteilungen der Sätze in verschiedenen Tonarten zu bringen. So folgt in der Messe Nr. 12 auf den »Gloria«-Chor, der in der Hauptonart F-Dur steht, ein »Gratias agimus« in Es-Dur, ein »Domine Deus« in G-Moll und das »Qui tollis« wieder in Es-Dur — ein allerdings verhältnismäßig reicher Wechsel. Im ganzen ist eine verständige, wohldisponierte Tonartenfolge zu rühmen.

Nächst der Einheitlichkeit der Tonart sind es thematische Verwandtschaften, die die einzelnen Sätze als Glieder eines Ganzen in Zusammenhang bringen. Beispielsweise lassen die Satzanfänge der C-Dur-Messe Nr. 11 eine solche Beziehung klar erkennen:

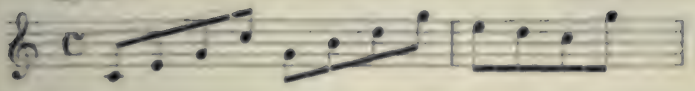
---

1 Von ihr befindet sich nur ein Exemplar von unbekannter flüchtiger Hand ohne unterlegten Text in der Berliner Königl. Bibliothek (Ms. Misc. 175); es trägt den Vermerk: »Ristori jun.« (?).

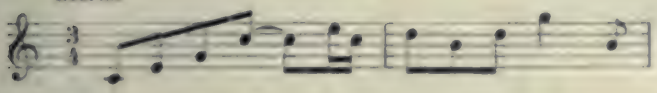
2 Walter Müller, Hasse als Kirchenkomponist, Leipzig 1911, S. 79.

3) Walter Müller, a. a. O. S. 51.

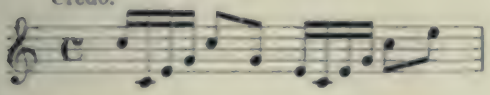
Kyrie.



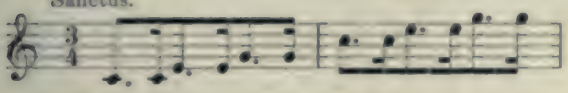
Gloria.



Credo.



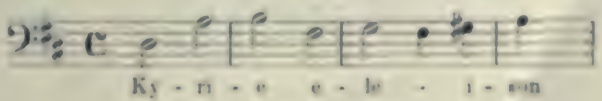
Sanctus.



Agnus.

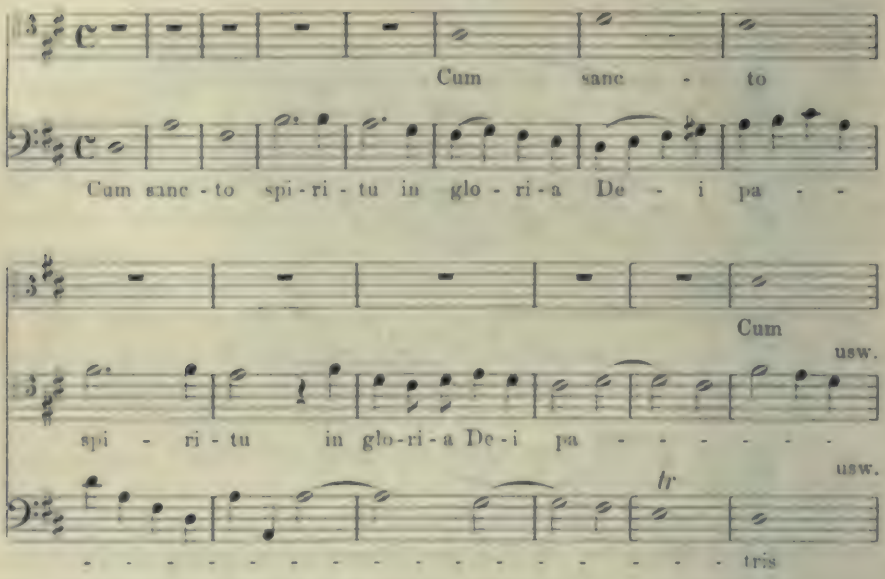
Allen fünf Beispielen ist das Aufsteigen in einfachem C-Dur-Dreiklang gemeinsam, im »Kyrie«, »Gloria« und »Agnus« folgt dann gar gleichmäßig die reine Oberdominante unter Beibehaltung einer ähnlichen Bewegung. — Diese Technik, die einzelnen Messenteile musikalisch-thematisch miteinander zu verknüpfen, zumal durch ähnliche oder gar gleiche Gestaltung der Kopfthemen, läßt sich bis zurück auf die Niederländer und Engländer des 15. und 16. Jahrhunderts verfolgen[1], ist aber gerade von den Zeitgenossen Ristoris weniger beachtet worden.

Eine besondere thematische Einheitlichkeit, eine musikalische Geschlossenheit in tieferem Sinne besitzt auch namentlich die D-Dur-Messe Nr. 5, die Ristori zum Weihnachtsfest 1744 komponierte. Sie ist überhaupt als seine beste Messenkomposition anzusprechen und hat, nach den in Leipzig und Berlin befindlichen Partituren zu schließen, über Dresden und den Bannkreis des sächsischen Hofes hinaus ehrende Verbreitung gefunden. Das Thema, mit dem der Baß die Wiederholung des »Kyrie« nach dem »Christe eleison« beginnt, stellt das Grundmotiv des ganzen Werkes dar:

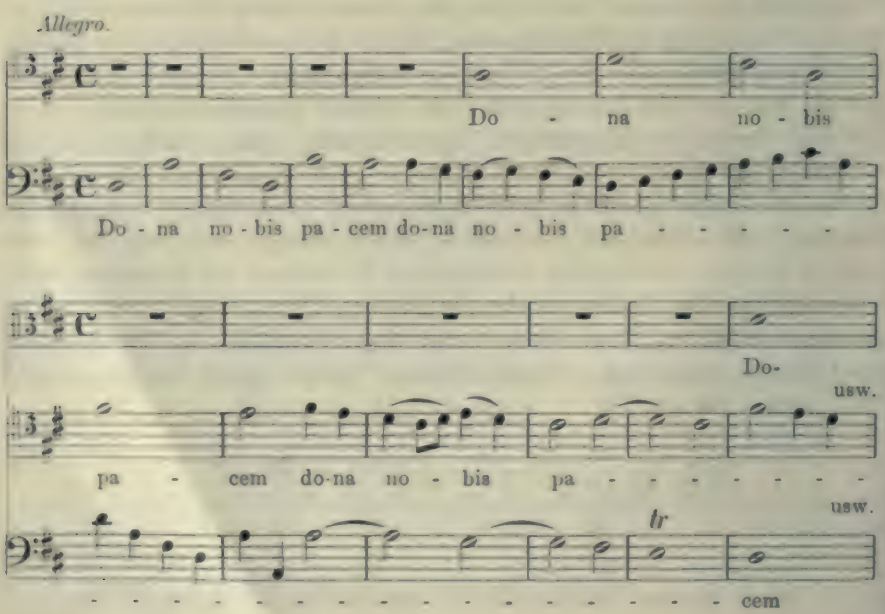


1. Vgl. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. 1. S. 140 ff., S. 156 f.

In mannigfacher Abwandlung kehrt es später wieder, so in dem machtvollen Chorfugato des »Sanctus«:

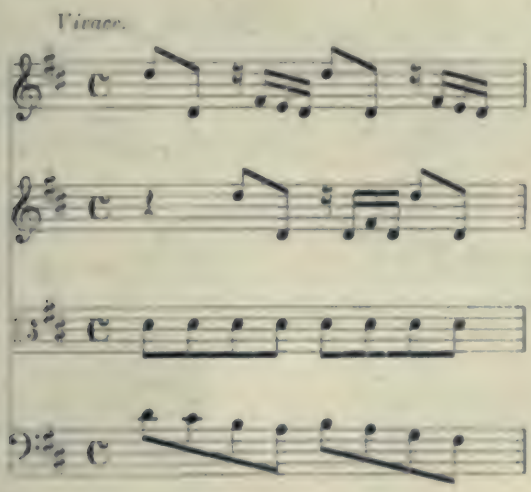


und ganz ähnlich im »Agnus«:



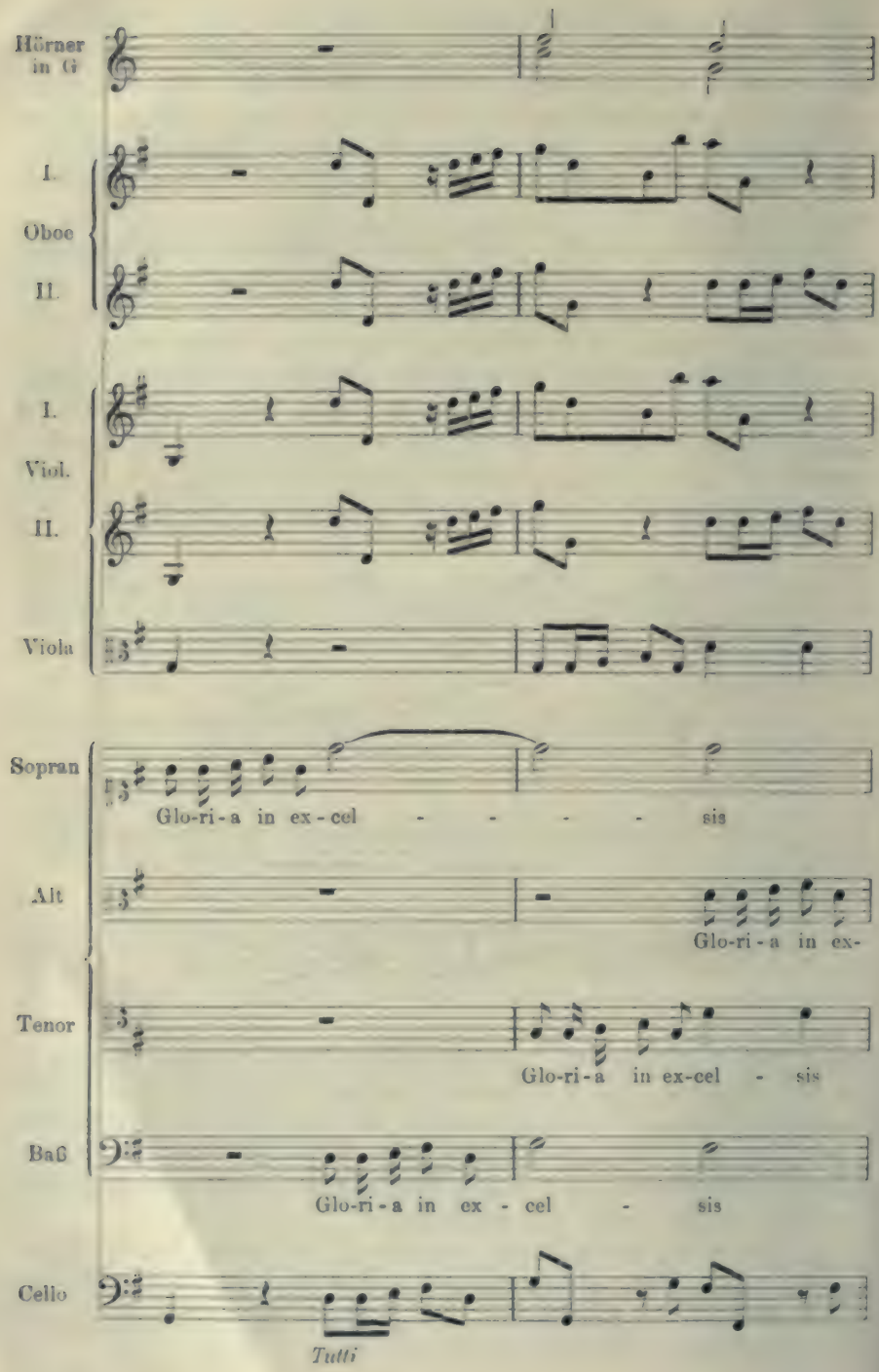
Die Messen sind für vierstimmigen Chor, Soli und Orchester geschrieben, folgende Gruppierungen der Singstimmen finden sich: Chortutti, Chortutti mit konzertierenden Singstimmen, eine oder zwei Solostimmen. Die Orchestrierung ist in der Regel sehr sorgfältig. Neben den Streichern haben häufig Hörner und Oboen, gelegentlich Flöten und Trompeten eigene Systeme und dementsprechend selbständige Führung.

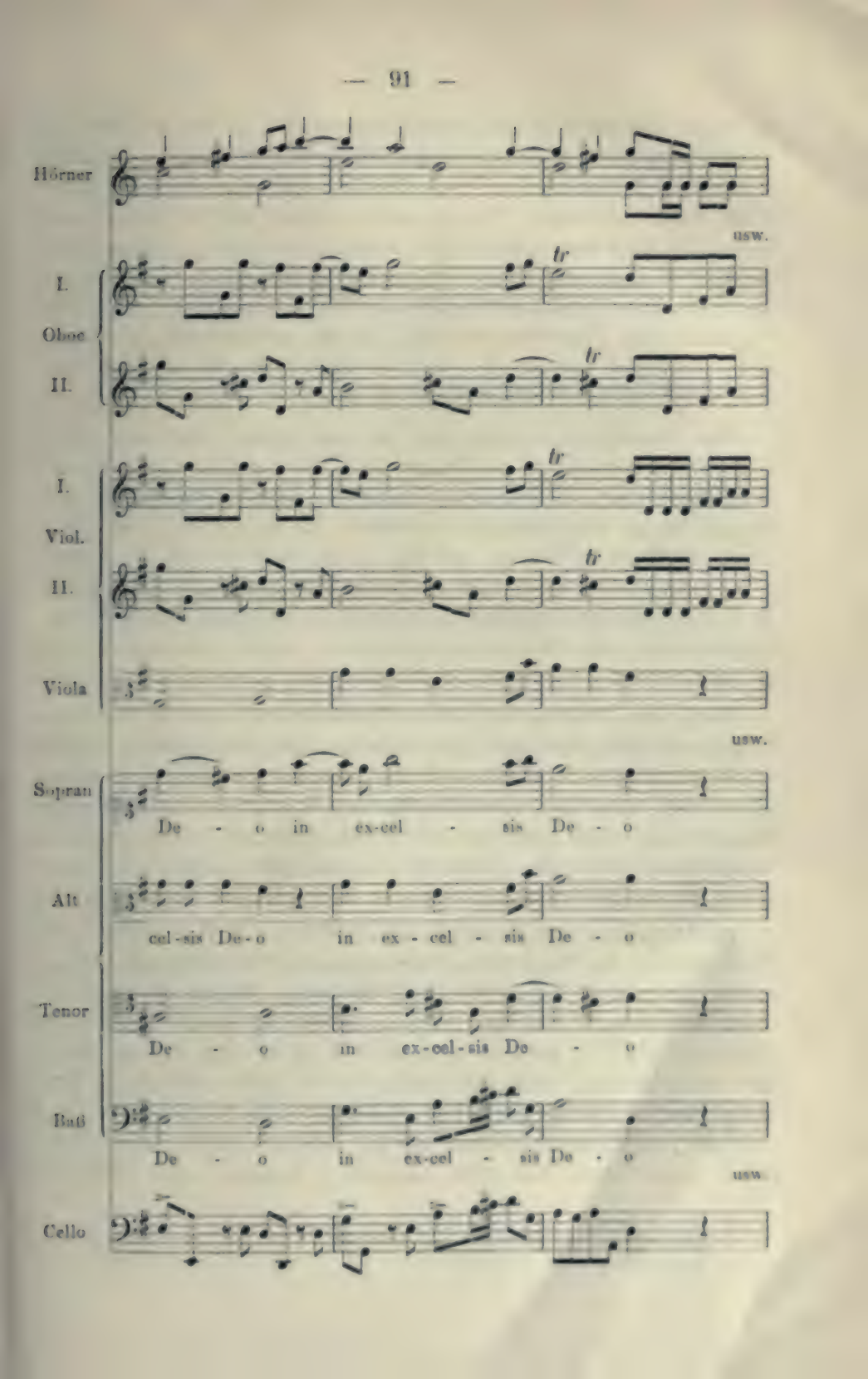
Das einleitende »Kyrie« weist vielfach polyphone Gestaltung auf. Nach wenigen Takten des Orchesters setzen die Singstimmen — gern imitierend — ein und bringen in breitem Tempo eine eindrucksvolle Steigerung. Pompös ist die Wirkung, wenn in der D-Dur-Messe Nr. 5 der Baß mit dem erwähnten Grundthema einsetzt und dann die anderen Stimmen es nacheinander übernehmen, und dazu das Orchester diese (in ähnlicher Form bei Ristori beliebte) Begleitungsfigur streng durchgeführt bringt:



(Oboen teils mitfigurierend, teils in halben Noten wie die Hörner) — wie ein Rauschen, das die Stimmen umwogt. Ein mehr lyrisch und homophon gehaltenes »Christe eleison« mit gelegentlicher Verwendung von Solostimmen für kurze Phrasen folgt. Nach ihm wird das »Kyrie« meist in veränderter und klanglich gesteigerter Gestalt wiederholt und beschließt so den ersten Teil der Messe.

Ist es dort das breite Pathos, das fesselt, so basiert der das »Gloria« eröffnende Chor mehr auf rhythmischen Werten. Hier reißt die einfach-eindringliche Deklamation, die in ihrem rhythmischen Kern auf dem sprachlichen Silbenwert beruht, mit fort:


Hörner in G
I.
Oboe
II.
I.
Viol.
II.
Viola
Sopran
Glo-ri-a in ex-cel - - - - sis
Alt
Glo-ri-a in ex-
Tenor
Glo-ri-a in ex-cel - sis
Baß
Glo-ri-a in ex - cel - sis
Cello
Tutti


Hörner
usw.
I.
Oboe
II.
tr
I.
Viol.
II.
Viola
usw.
Sopran
De - o in ex-cel - sis De - o
Alt
cel-sis De-o in ex - cel - sis De - o
Tenor
De - o in ex-cel-sis De - o
Baß
De - o in ex-cel - sis De - o
usw.
Cello

Unter den einzelnen Kompositionen des »Gloria« befindet sich eine großzügig-polyphon angelegte für zwei Chöre mit je zwei konzertierenden Trompeten. Sie offenbart so recht den Gegensatz der kirchlichen Kunst eines Hasse und Ristori. Jener »geht wie selten ein Kirchenkomponist dieser Zeit stark kontrapunktischen und figurierten Sätzen aus dem Wege. Er liebt es mehr, den Chor in seiner ganzen Massigkeit zu gebrauchen, als die Stimmen durch kontrapunktische Führung auseinanderzureißen.« [1]) Dagegen zeigt Ristori eine Vorliebe für die mannigfachen Wirkungen der Polyphonie, was auf den direkten Einfluß der Wiener und oberitalienischen Meister zurückzuführen ist.

Der Verlauf des »Gloria« läßt die Solostimmen zum ersten Male bedeutsamer hervortreten und bringt durch die verschiedenartige Gestaltung seiner einzelnen Teile farbiges Leben. Das »Gratias agimus« pflegt in einer zarten Gewandung hervorzutreten. In der G-Dur-Messe (Nr. 4) ist es ein Duett für Sopran und Alt, in der in F (Nr. 12) ein Altsolo. Die D-Dur-Messe (Nr. 5) läßt den Chor dreistimmig (Alt, Tenor und Baß) beginnen, dann ein Sopransolo folgen: »Glorificamus, benedicimus, adoramus te«, und plötzlich »Soprane tutti«: »propter magnam gloriam« in jubilierenden Koloraturen, in die der übrige Chor einfällt: »tuam«.

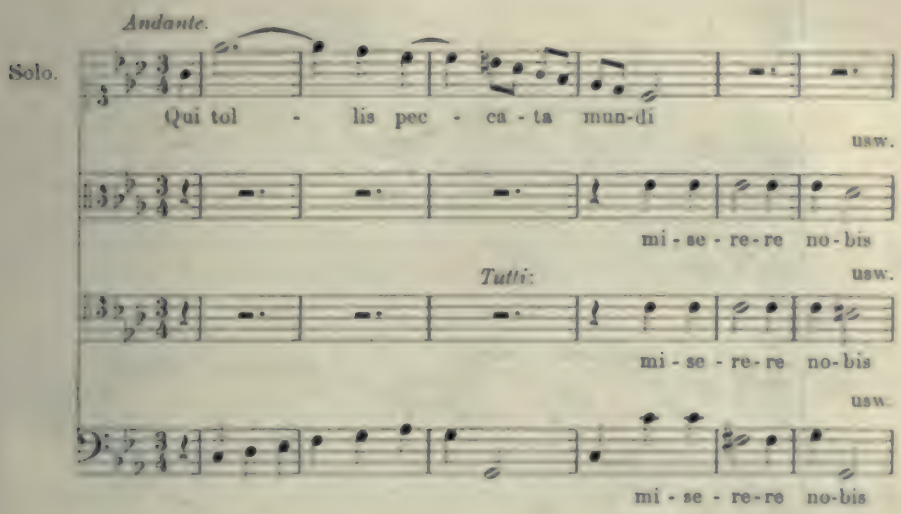
Auch das »Domine« ist meist selbständig und mit Vorliebe einer Solostimme zuerteilt, bringt aber musikalisch nicht das Reichste. In dem einzelnen »Gloria« in C-Dur wird ein Tenorsolo von zwei in lebhaften, glänzenden, aber konventionellen Phrasen konzertierenden Trompeten begleitet. Hier kann man die schon bei den weltlichen Werken gemachte Beobachtung wiederholen, daß instrumentale und klangliche Besonderheiten gar häufig eine empfindungsarme Stelle verraten.

Dem folgenden, das gläubige Christengemüt lebhaft bewegenden »Qui tollis peccata« hat auch Ristori seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt, aber solch innigen Ausdruck wie andere Meister der Scarlatti-Nachfolge, beispielsweise sein Zeitgenosse Pergolesi, gerade dieser Stelle gegeben haben, hat er nicht gefunden. Auch bei ihm sind die Worte gern einer einzelnen Stimme anvertraut, die in ihrer unmittelbaren Wirkung mehr zu Herzen geht. Ein glücklicher Gedanke ist der Wechsel von einer Solostimme und Chor, wie ihn schon Scarlatti in der A-Dur-Messe seiner letzten Zeit (1720) anwandte. Baßsolo: »Qui tollis pec-

---

1) Walter Müller, a. a. O. S. 56.

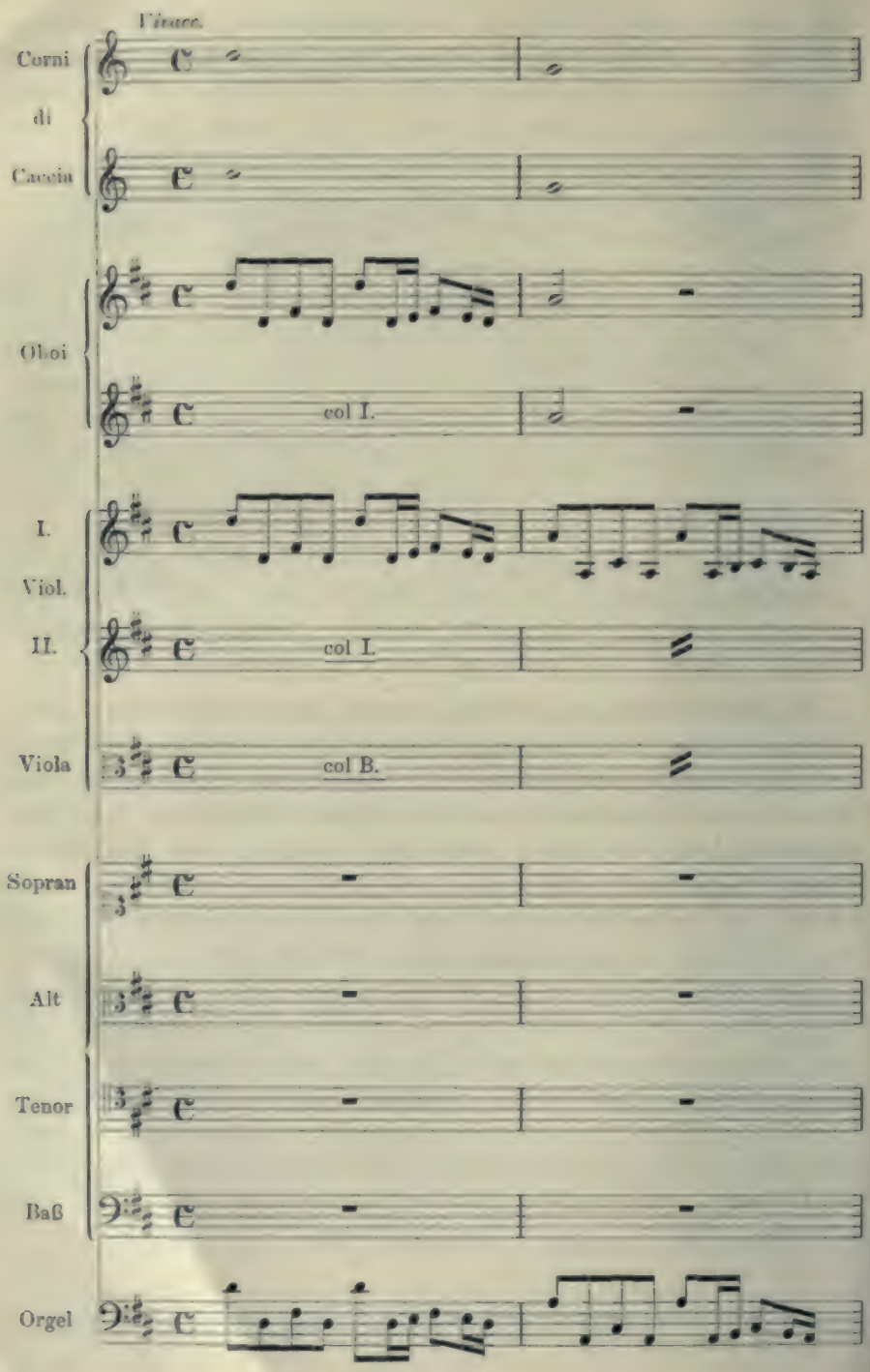
cata mundi«, Chor: »Miserere«[1]. Ähnlich gestaltet Ristori die Stelle mehrfach, so in der schönen D-Dur-Messe (Nr. 5) und in der in F (Nr. 12):



Bei der Vertonung des »Credo« besteht immer die Gefahr, daß ein Gebilde entsteht, dem die musikalisch-logische Begründung, das Ebenmaß der musikalischen Struktur fehlt. Diese Gefahr beruht in der textlichen Vorlage, die eine Anzahl verschiedener Bilder vor dem Komponisten aufrollt, die diesen leicht dazu verleiten, jedes einzelne mit Tönen illustrieren zu wollen und, gleichsam einer Verlockung nachgehend, den festen Standpunkt, unter dessen Gesichtswinkel der ganze Satz anzufassen ist, zu verlassen. Dieser Gesichtswinkel ist: »Credo«.

Eine glückliche Lösung ist es gewiß, das »Credo« in Gestalt eines Cantus firmus, der von allen Stimmen nacheinander übernommen wird, den ganzen Satz durchzuführen. In der meisterlichen D-Dur-Messe ist es ein dem Grundthema[2] entnommenes kleines Motiv (absteigende Quarte und aufsteigende Sekunde), das zuerst im Baß auftritt, in seiner Ruhe und schlichten Eindringlichkeit gleichsam die Unerschütterlichkeit des Glaubens symbolisierend. Darüber beginnen die anderen fast rezitativisch:

1. Edward Dent, Allessandro Scarlatti. His life and works. London 1905.
2. Vgl. S. 87.


Vivace.
Corni di Caccia
Oboi
col I.
I. Viol.
II.
col I.
Viola
col B.
Sopran
Alt
Tenor
Baß
Orgel

Corni di Caccia

Oboi

I. Viol. II.

Viola

Sopran

in u - num De - um Pa-trem om - ni - po-

Alt

in u - num De - um Pa-trem om - ni - po-

Tenor

in u - num De - um Pa-trem om - ni - po-

Baß

Cre - - - do

Orgel

Corni di Caccia

Oboi

I. Viol. II.

Viola

Sopran

ten-tem Facto - rem Coe - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Alt

ten-tem Facto - rem Coe - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

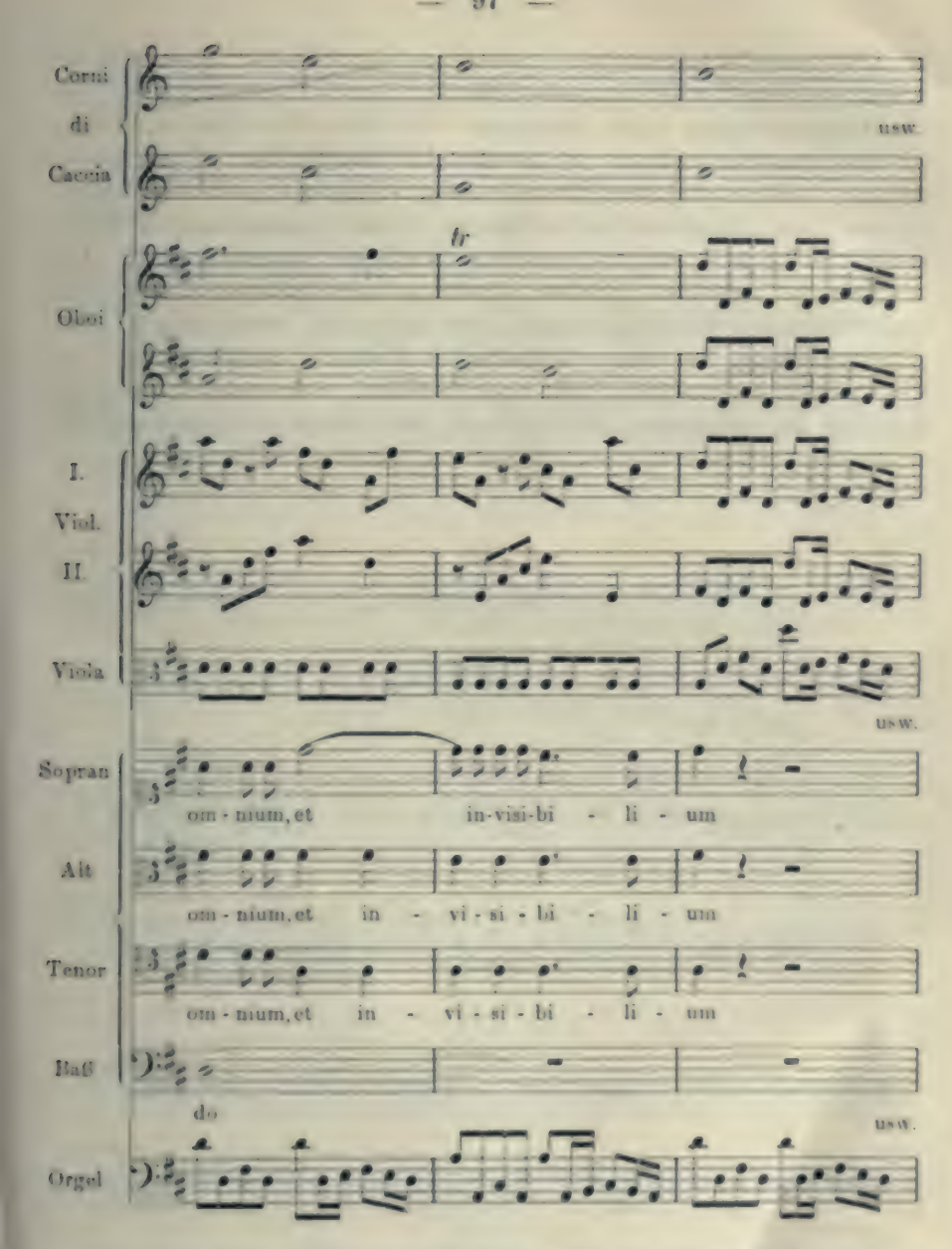
Tenor

ten-tem Facto - rem Coe - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Baß

Cre - - do Cre - - - -

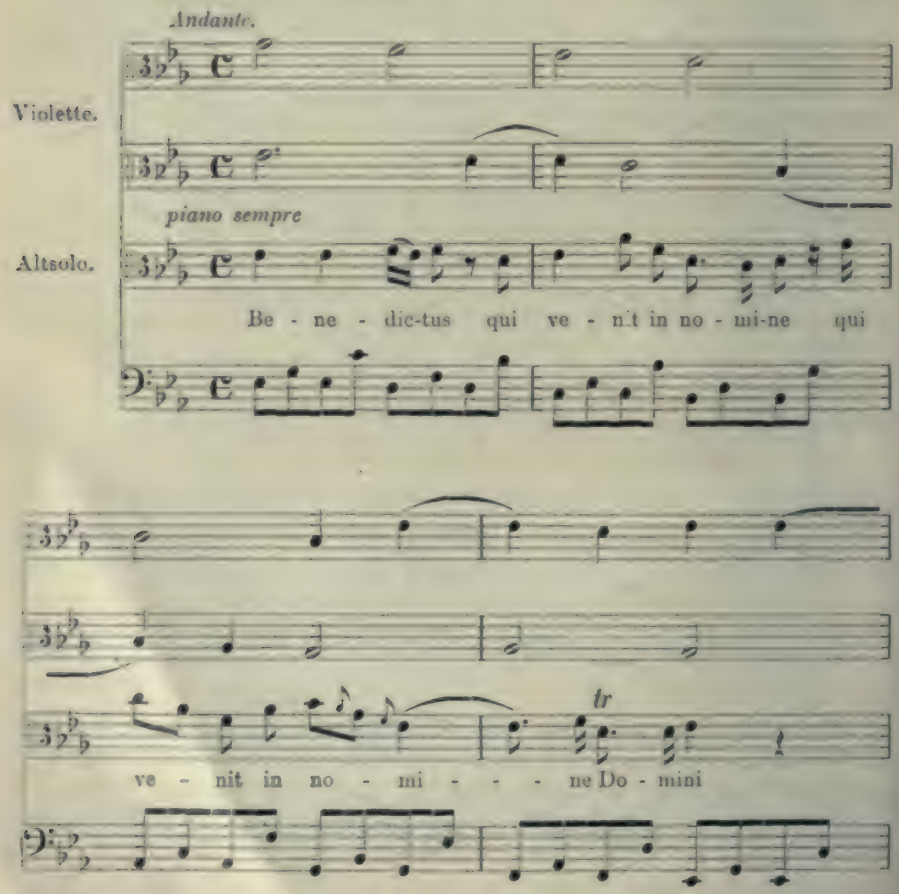
Orgel

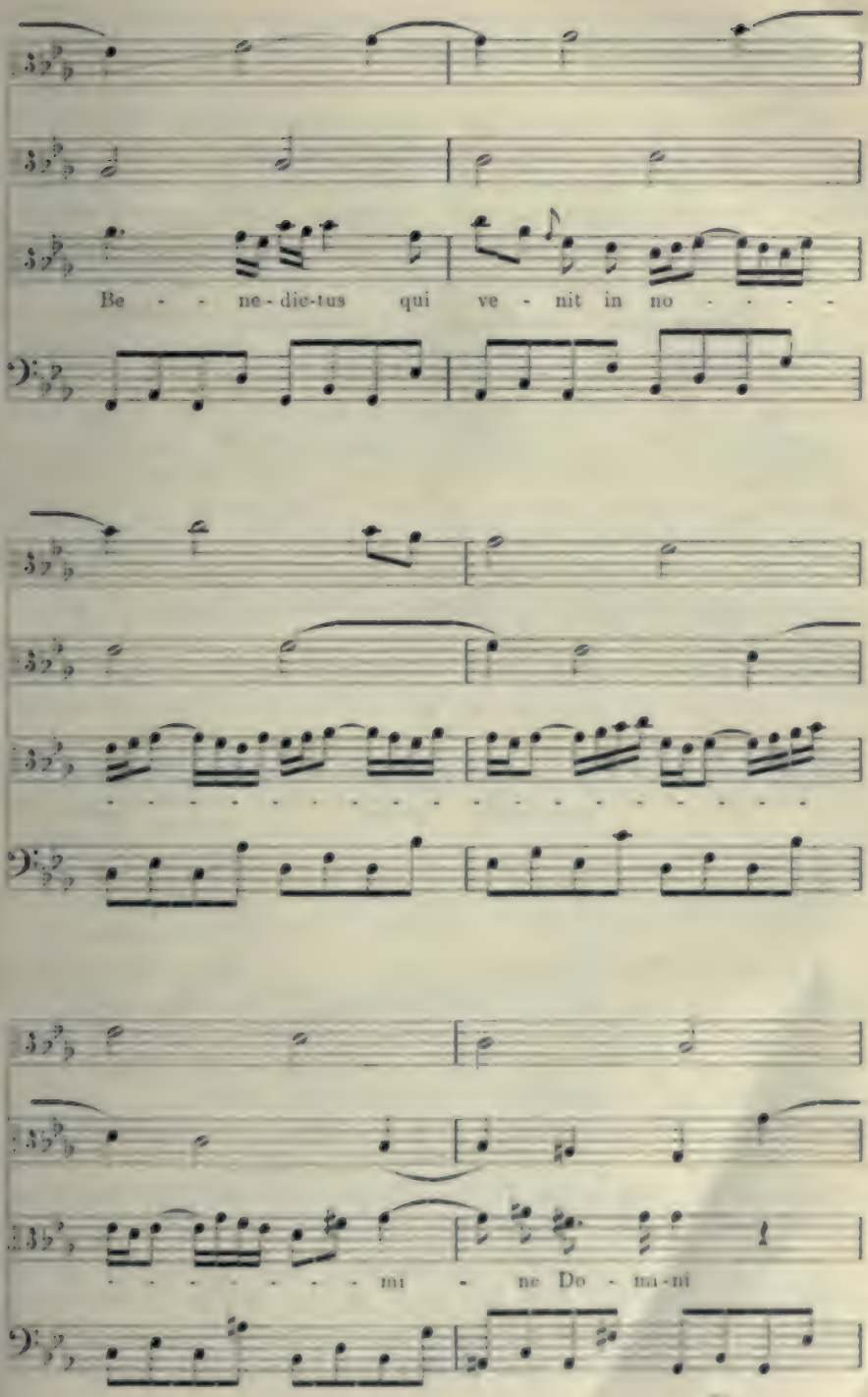


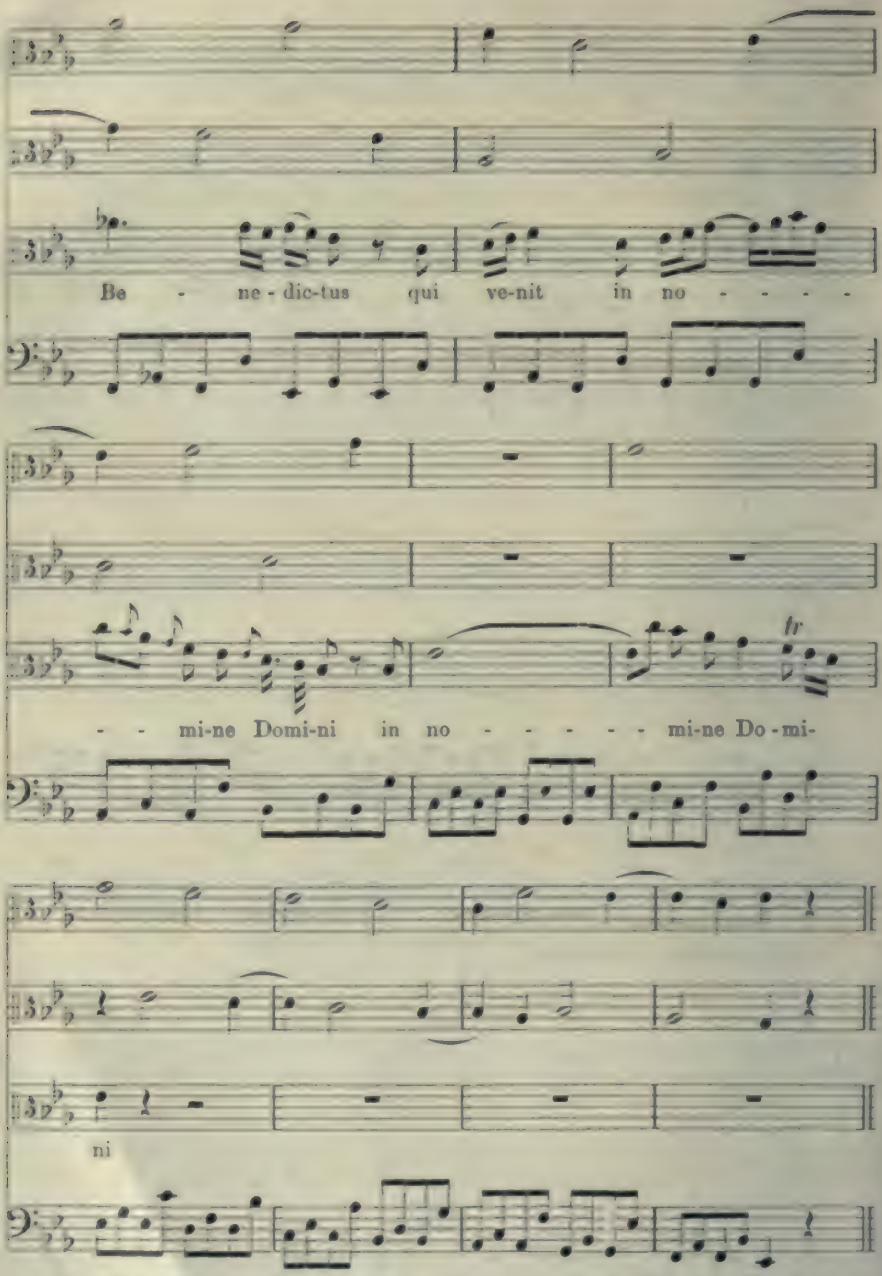
Eigenartig herb in Deklamation und Harmonik symbolisiert der Satz das Schöpfungsmysterium, ist dabei vorzüglich aufgebaut und bringt eine glückliche Steigerung, in deren Verlauf später abwechselnd Sopran-Alt und Tenor-Baß das Credomotiv aufnehmen, das so immer eindringlicher und sieghafter erschallt.

Über manche konventionelle Vertonung des »Credo« erhebt sich vor allem auch die der G-Dur-Messe Nr. 4.

Während dieser dritte Messenteil vor allem dem Chor anvertraut ist und den Solostimmen nur beschränkte Gelegenheit bietet hervorzutreten, überträgt Ristori im folgenden »Sanctus« meist das »Benedictus« einer Solostimme als selbständig in sich abgeschlossenes Musikstück. So ist es in der D-Dur-Messe Nr. 5 ein Sopransolo in A. Das »Benedictus« aus dem einzelnen »Sanctus und Agnus in G-Moll« verdient besondere Beachtung wegen der originellen zweistimmigen Bratschenbegleitung, die unter fortlaufenden Vorhaltbildungen, daran man den Neapolitaner erkennt, ab- und aufsteigt. Sehr fein ist dabei die Führung der Altstimme, die sich mit den beiden konzertierenden Instrumenten zu einer überaus weichen nnd gesättigten Klangwirkung vereinigt.




Be - - ne - dic-tus qui ve - nit in no - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - mi - ne Do - ma-ni



Das »Agnus« bringt sehr wirkungsvolle, dabei musikalisch gut gearbeitete Schlußchöre. Erinnert man sich der »Cori« in den Opern, die solchen Könner und trefflichen Kontrapunktiker in Ristori nicht vermuten lassen, so wird man in dem Auseinanderhalten der Elemente

weltlicher und kirchlicher Kunst denselben klaren Kunstverstand oder auch, wenn man so will, das gleiche natürliche Stilgefühl wiederfinden, das schon aus der charakteristischen Gestaltung der einzelnen weltlichen Kunstformen sprach.

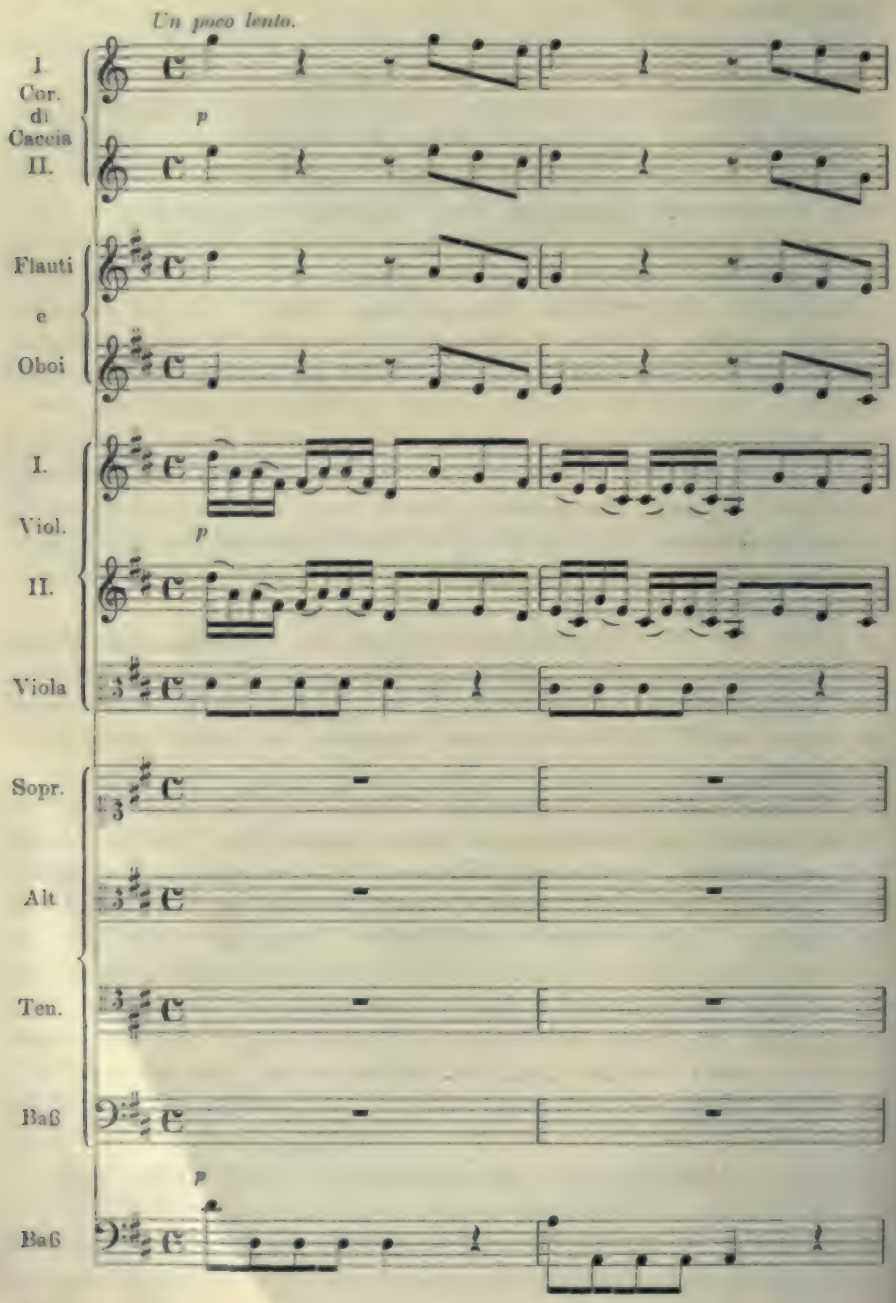
Es wird hierbei nur manchen wundernehmen, gerade in den Kirchenwerken Ristoris im ganzen größere Koloraturen zu finden, als in den anderen Werken, zumal den Opern. Damit ist aber eigentlich gleich der Verdacht hinfällig, daß hier wie üblich der Koloraturlust der Zeit und der Sensation einer raffinierten Stimmschulung Vorschub geleistet wird. Denn wo sollte der Komponist dem Modegeschmack eher dienen, als in seinen Bühnenwerken?! Vielmehr offenbaren sich die Koloraturen in den Messen und anderen kirchlichen Stücken gerade als ein, natürlich zeitbedingtes, aber durchaus künstlerisches Mittel[1]. Es ist fast stets das Lob Gottes, das die Stimmen in Trillern und Passagen jubilieren. Aber auch das flehentliche »Miserere« findet gelegentlich in Koloraturen Ausdruck; hier soll die Eindringlichkeit der Bitte besonders betont werden, wobei freilich die beabsichtigte Wirkung nicht immer erzielt wird. — Im ganzen aber ist wohl manch neuerer Forscher bei dem übermäßig scharfen Verurteilen der Koloraturfreude jener Zeit zu weit gegangen, verständlicherweise, wo eben erst die Gewaltherrschaft des durch Wagner zur höchsten Blüte entwickelten Sprechgesanges ihren Höhepunkt überschritten hat. —

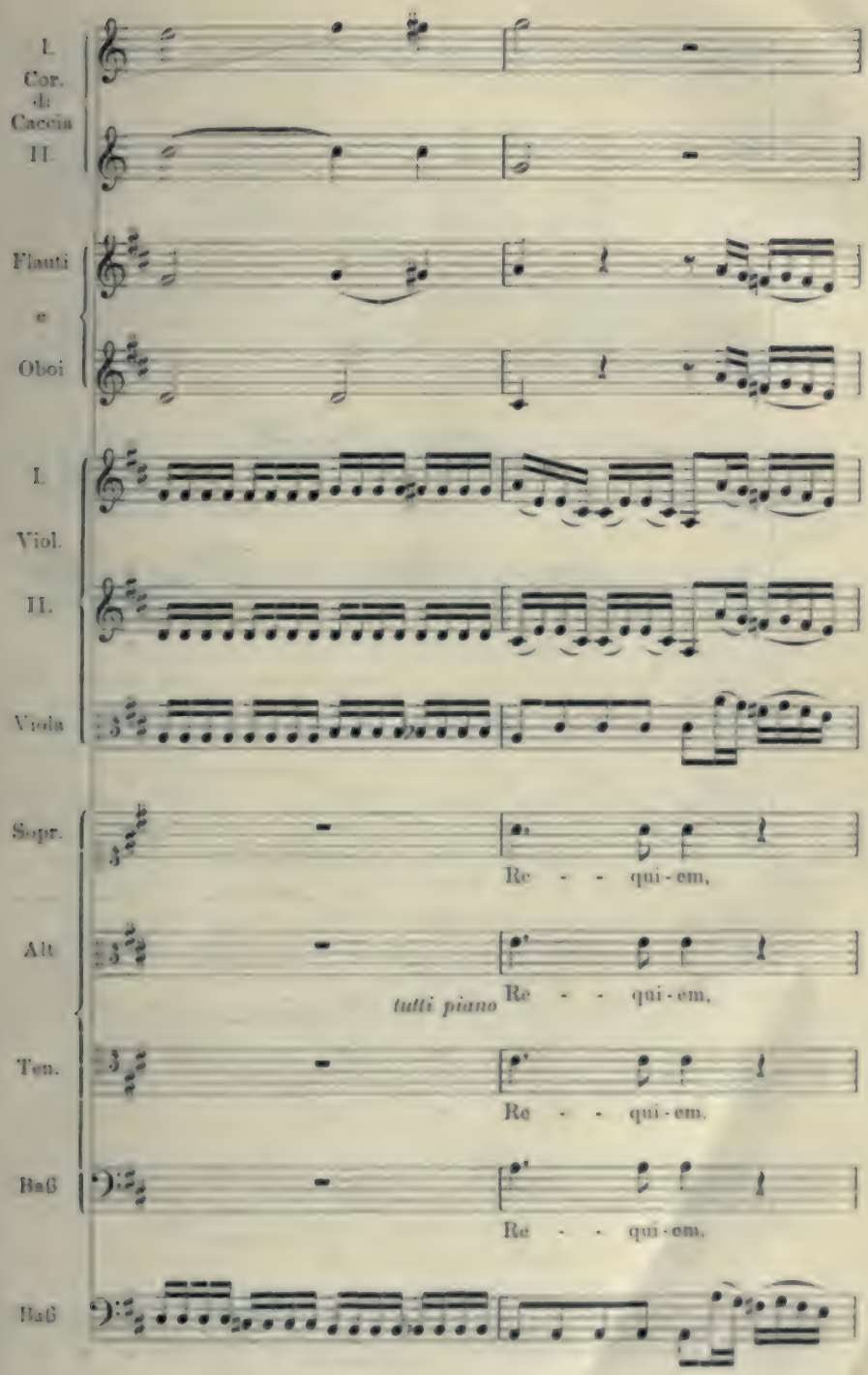
Unter den drei Totenmessen Ristoris ist wie unter den Messen auch eine in D-Dur (Nr. 2), die an musikalischem Wert weit hervorragt. Die beiden anderen, in F-Dur (Nr. 1) und F-Moll (Nr. 3), sind, obwohl sie manch schön empfundene Partie enthalten, im ganzen weniger eindrucksvoll.

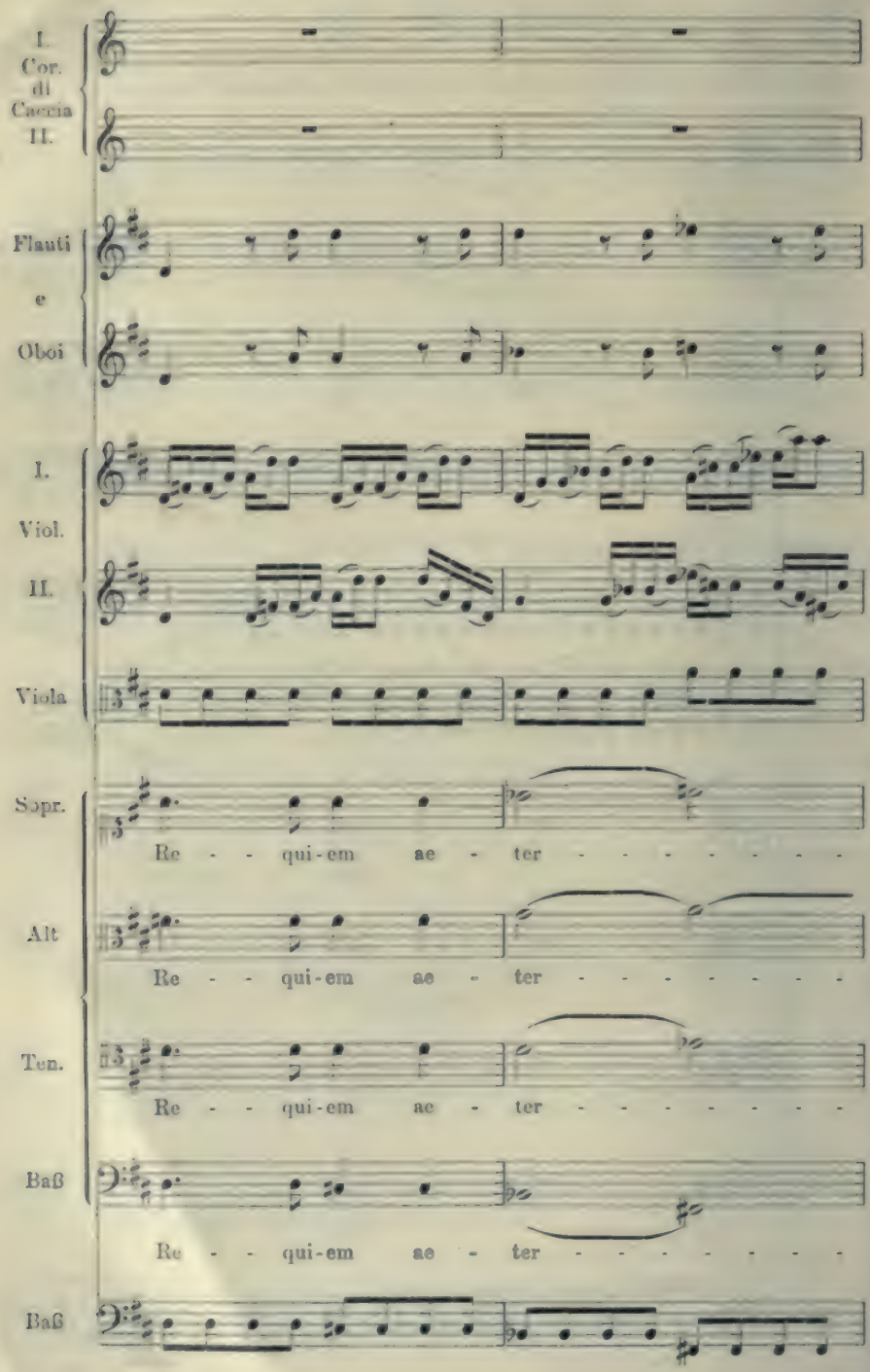
Während das erste Requiem die Jahreszahl 1730 trägt, ist für die beiden anderen die Entstehungszeit nicht festzustellen. Das ist bedauerlich im Hinblick auf das zweite Requiem, da eine zeitliche Bestimmung hier vielleicht Aufschluß zu geben vermöchte über den Anlaß zu dieser in einzelnen Teilen wahrhaft ergreifenden Totenklage. Man hat den Eindruck, daß hier ein Erlebnis hinter dem Werk steht. Gleich die harmonische Kühnheit, dabei doch wahre Schlichtheit des Anfangs frappiert: Nach drei piano einleitenden Orchestertakten in der Haupttonart D-Dur (!) setzt der Chor mit der Dominante ein, um sie nach Moll aufzulösen, aber, wie von schmerzvoller Unruhe bewegt, sucht er gleich weitere Harmonien, bis er die erste achttaktige Periode wieder auf der Dominante *A* schließt; ein kurzer Übergang im Orchester, dann die konzertierenden Floten künden es an »et lux perpetua« in G-Moll beginnend — es ist ein Suchen und Klagen in diesem Satz, bis endlich

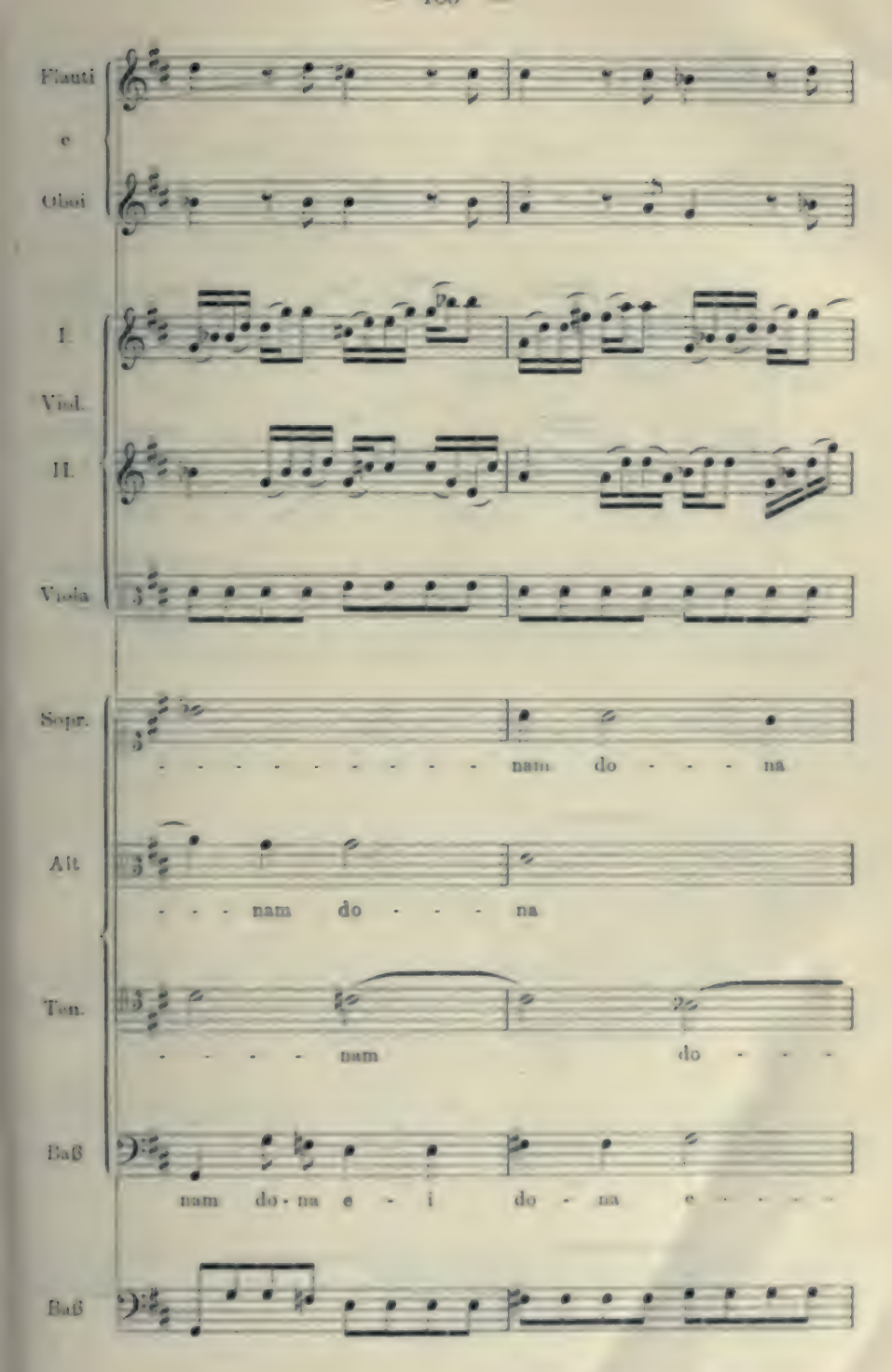
1. Vgl. das oben angeführte »Benedictus«.

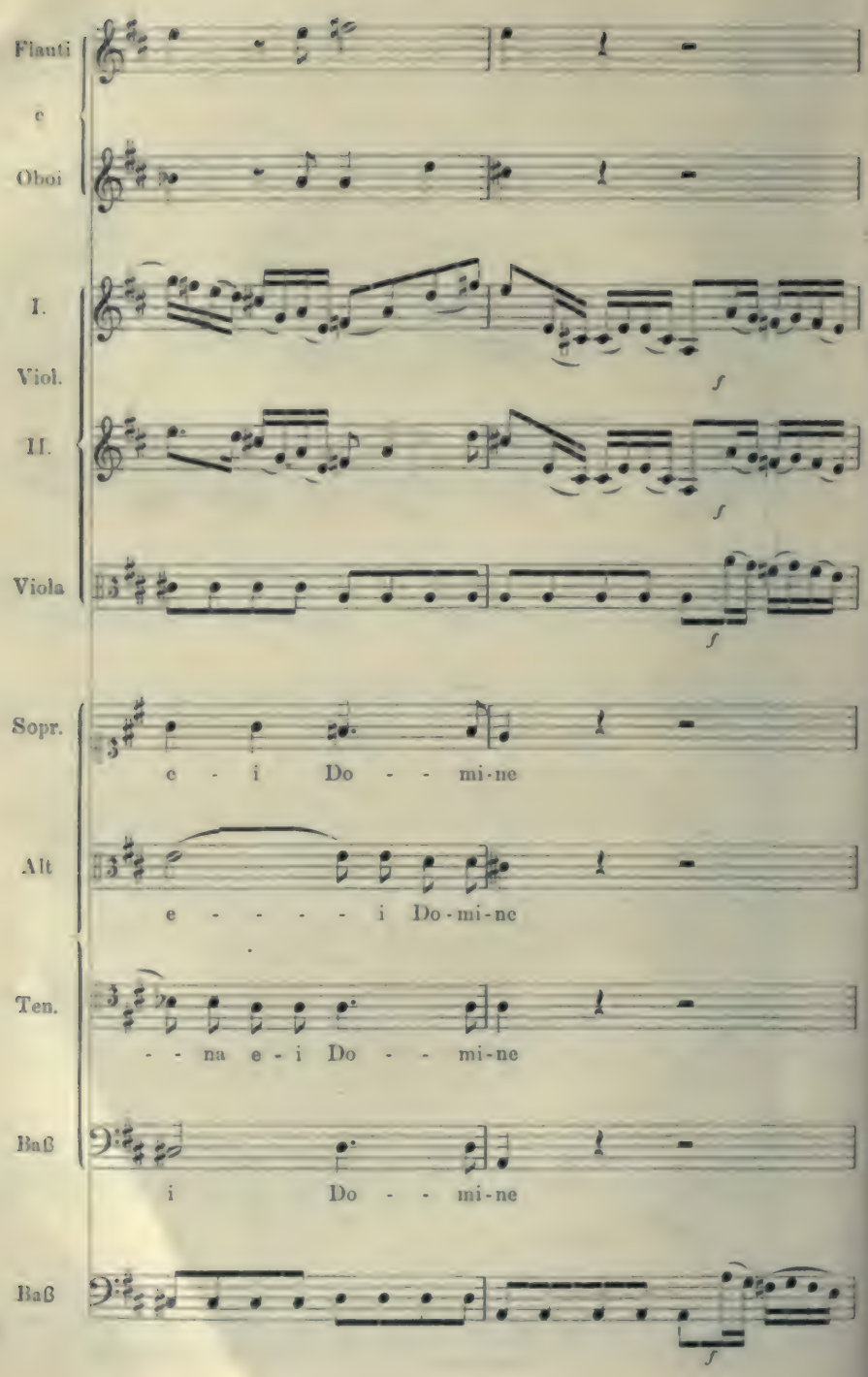
in dem erlösenden D-Dur die Gewißheit des Friedens der Seele gefunden. Der Chorsatz ist überaus klangvoll, und in der sorgfältigen Ausarbeitung des begleitenden Orchesters zeigt sich wieder der meisterliche Könner.

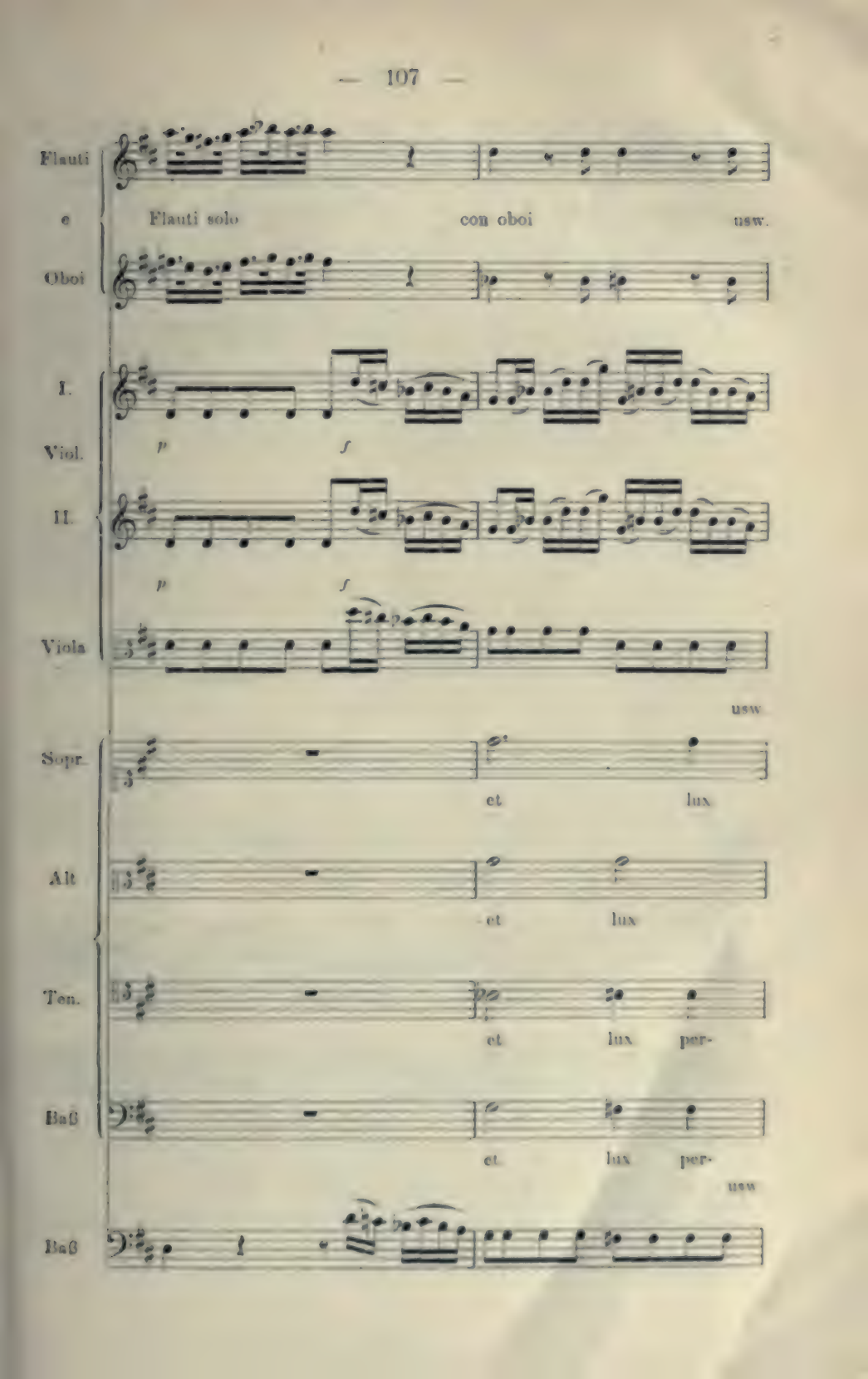



I.
Cor.
di
Caccia
II.
Flauti
e
Oboi
I.
Viol.
II.
Viola
Sopr.
Re - - qui - em,
Alt
tutti piano
Re - - qui - em,
Ten.
Re - - qui - em.
Baß
Re - - qui - em.
Baß


I.
Cor.
di
Caccia
II.
Flauti
e
Oboi
I.
Viol.
II.
Viola
Sopr.
Re - - qui-em ae - ter - - - - - - - -
Alt
Re - - qui-em ae - ter - - - - - - - -
Ten.
Re - - qui-em ae - ter - - - - - - - -
Baß
Re - - qui-em ae - ter - - - - - - - -
Baß

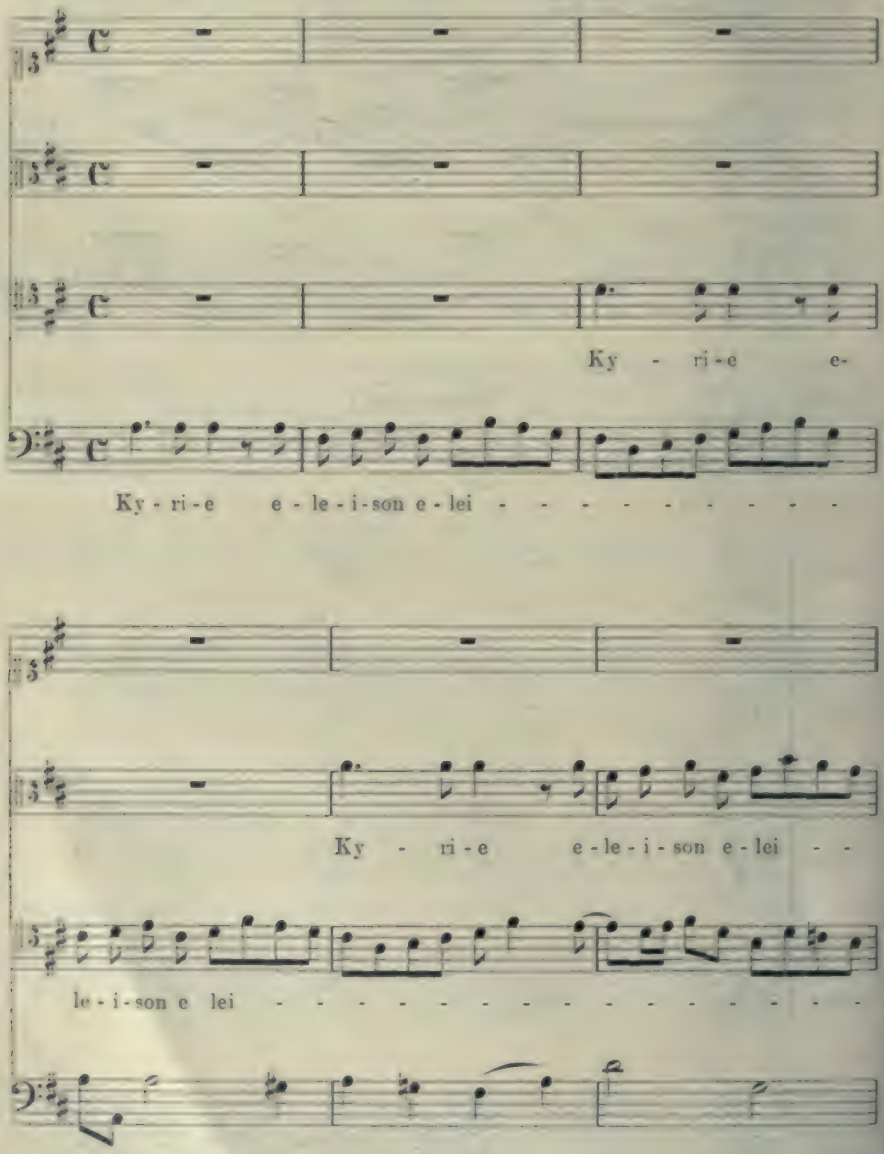

Flauti
e
Oboi
I.
Viol.
II.
Viola
Sopr.
nam do na
Alt.
nam do na
Ten.
nam do
Baß
nam do-na e i do na e
Baß


Flauti
e
Oboi
I.
Viol.
II.
Viola
Sopr.
e - i Do - - mi-ne
Alt
e - - - - - i Do-mi-ne
Ten.
- - na e - i Do - - mi-ne
Baß
i Do - - mi-ne
Baß


Flauti
e
Oboi
Flauti solo
con oboi
usw.
I.
Viol.
II.
p
f
p
f
Viola
usw
Sopr.
et
lux
Alt
et
lux
Ten.
et
lux
per-
Baß
et
lux
per-
usw
Baß

Es folgt ein Baßrezitativ, »Te decet«, dem sich ein homophon gehaltener Chor, »Exaudi«, anschließt.

Nicht minder eindrucksvoll ist das gegensätzlich gestaltete »Kyrie«. Die Stimmen zuerst unisono mit den Streichern setzen imitierend ein:



Ky - ri - e e - le - i - son e - lei - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - son

- - - - - - - - - - - - son e - - lei - - -

son Ky - ri-

son e - lei - son e - le - i - son e

Ky - ri - e e - le - i-

- - - - - - - son e - le - i - son

e e - le - i - son e - le - i - son

lei - - - - - - son e - lei - - - - - - son. usw.

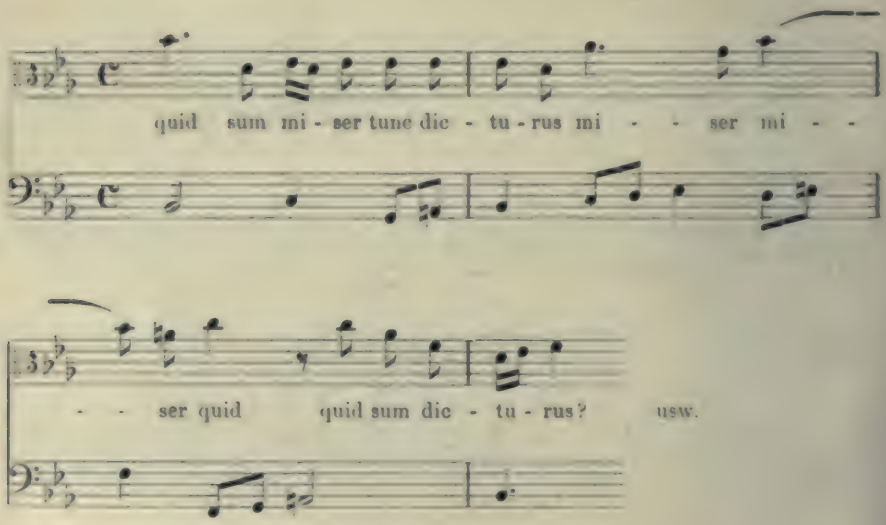
son e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - son. usw.

e - le - i - son e - le - i - - son e - lei - son. usw.

e - le - i - son e - lei - - - son.

Dieser kunstvoll polyphon gebaute Satz umrahmt das »Christe eleison« in Form eines »Canto solo« für Sopran in D-Moll. — Neben der realistischen, rhythmisch fesselnden Schilderung des »Dies irae«, bei dem Trompeten und Timpani mitwirken, und dem erregten »Quantus tremor« ist besonders gelungen das »Mors stupebit«, das der Chor nach den kräftigen Tönen des »Tuba mirum« für Baßsolo plötzlich geheimnisvoll beginnt. Noch das weihevolle »Agnus Dei« für Altsolo und Chor verdient Erwähnung unter den einzelnen Teilen dieser an Stimmungen und Gegensätzen so reichen Totenmesse.

Einfacher in der Anlage ist das erste Requiem, in F-Dur; aber den Meister tiefen Ausdrucks verraten Takte wie diese:



Das »Offertorium« für Altsolo mit zwei konzertierenden Violen ist ein Gegenstück zu dem »Benedictus« des G-Moll-Sanctus[1].

Nur der erste Teil (das eigentliche »Requiem«) der dritten Totenmesse steht in F-Moll, alle folgenden in C-Moll (mit Zwischensätzen in *Es* und *g*). Die bei Ristori ziemlich seltene Tonart mit 4 ♯, die also auch im Verlauf des Werkes gar nicht gewahrt ist, muß aber schon aus rein äußerlichen Gründen als Bezeichnung angenommen werden. Auch bei diesem Werk ist die dramatisch-belebte Vertonung des »Dies irae« hervorzuheben, während es im ganzen ebenfalls keinem Vergleich mit dem D-Dur-Requiem standhält.

---

1) Siehe dieses: S. 98.

Motetten.

Die Solomotette nimmt insofern eine ganz eigene Stellung in der Kirchenmusik der Neapolitaner ein, als in ihr die der weltlichen Musik entnommene Form der Dakapo-Arie mit Rezitativ wiederkehrt, die man sonst in den Kirchenwerken nicht findet. »In Italien« schreibt Quantz[1], »benennet man, heutigen Tages, eine lateinische geistliche Solokantate, welche aus zwoen Arien und zweyen Rezitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sänger gesungen wird, mit diesem Namen« (Motette).

Diese Definition ist auch für die Kompositionen Ristoris giltig. Allerdings enthalten seine Solomotetten in der Regel nur ein Rezitativ, und zwar zwischen den beiden Arien. Jedenfalls ist diese Anlage auch die zeitüblichere gewesen, im Gegensatz zu den Solokantaten, den parallelen weltlichen Stücken, wo es umgekehrt der Fall war[2]. Zahlreich erhaltene Motetten beweisen das, unter anderen die Hasses[3].

Die stereotype Anlage dieser Stücke erstreckt sich bei Ristori bis auf die Tonartenordnung. Die erste Arie und das beschließende »Alleluja« stehen in der Haupttonart, durchweg Dur, wogegen die zweite Arie die Tonart der Dominante oder auch gelegentlich die parallele Molltonart bringt. Z. B. »Laeti campi«: A (F-Dur) -R-A (B-Dur) — Alleluja (F-Dur); »Coelo tonanti«: A (D-Dur) -R-A (h-Moll) — Alleluja (D-Dur).

Die Anordnung der textlichen Vorlage ist ähnlich der der Kantaten. Nur tritt an Stelle der klangvollen italienischen Sprache eine schlechte Übersetzung ins Lateinische. Die Texte »verknüpfen mit Vorliebe irgend eine Naturbetrachtung mit einem Seelenzustand, sei es nun mit dem bekümmerten, geängstigten oder in Gott gestärkten Herzen. Aus der Natur werden Sonne, Mond und Sterne, Wiesen, Blumen, Wälder, Vögel der jeweiligen Stimmung zugrunde gelegt, oder es werden irgend welche Schrecken der Hölle in satten Farben geschildert. Dies alles nimmt gewöhnlich den Raum der ersten Arie ein. . . . Im Rezitativ spricht der Mensch mit sich selber und wendet sich dankbar, flehentlich oder zerknirscht zu Gott. Die zweite Arie ist der Ausdruck der erweckten, neu

1 A. a. O. XVIII. Hauptstück § 19.
2 Vgl. diese.
3 Vgl. Walter Müller, a. a. O. S. 125.

gestärkten Hoffnung, und im letzten ‚Alleluja‘ lobsingt die Seele in freudiger Erregung.«[1]

Als typisches Beispiel sei der Text der Motette »Casta columba« unbekannten Verfassers wiedergegeben:

Arie: Casta columba — pulsa de nido — ab hoste infido — volando tremit (Hauptteil) — et prope fontem — vel supra montem — stans solitaria — clamando gemit (Mittelteil). —

Rezitativ: Exul a cara patria gemit anima mea et in lamentio querit amatum sponsum unicum cor dolentis et laetitians gementis ah quando suspiranti caram faciem ostendet et clamanti respondebit dilectus surge propera et veni amica mea.

Arie: Veni cara — dilecta formosa — mea columba — mea fida amorosa — veni quiescere in me (Hauptteil). — Serta lucida — vaga serena — sedes alta — perennis amena — sunt in Coelo parata pro te.

Alleluja. —

In der Vertonung der Motetten zeigt Ristori wieder die Vorzüge, die auch seine Kantaten charakteristisch machen. Vielleicht ist die melodische und harmonische Erfindung nicht so blühend, von solch unmittelbarer Wärme wie in den weltlichen Stücken. Das ist erklärlich aus der Anpassung der Arie an den geistlichen Charakter und an den Zweck, in der Kirche innerhalb der Messe zur Aufführung zu gelangen. Neben zahlreichen Teilen zarter Innigkeit finden sich auch solche gedämpfter, selbst heiter-lebensbejahender Fröhlichkeit, zumal in den beschließenden Allelujagesängen, während man dramatisch hinreißenden Arien, wie sie Hasse beispielsweise in seiner Motette »Hostes averni«[2] geschrieben hat, nicht begegnet.

Während eine Solomotette »Signum magnum« für Sopran nur das Cembalo als begleitendes Instrument vorschreibt, weisen die anderen Partituren meist Streicherbesetzung auf, einige Stücke verlangen jedoch auch Bläser, so die Motette »Ad sonos«, ad jubila« für Alt Trompeten und Timpani, »Coelo tonanti« für Baß Trompeten, Oboen und Fagotte.

Die Rezitative sind meist unbegleitet, aber wie die der Kantaten sorgfältig deklamiert, kommt ihnen doch bei verhältnismäßig geringer Ausdehnung eine wesentliche Stellung innerhalb der Motette zu. —

1) Walter Müller, a. a. O. S. 126
2) Siehe Walter Müller, a. a. O. S. 135 ff.

»Coelo tonanti« bringt ein ausdrucksvolles, die Leidenschaft des Textes malendes Akkompagnato, das an das »Grave«-Rezitativ des Alfea aus dem Oratorium »La vergine annunziata« erinnert[1].

Diese Motette ist auch in ihren übrigen Teilen als die beste ihres Schöpfers anzusehen. Erwähnenswert ist vor allem noch das beschließende »Alleluja«, in dem die Bläser eine besonders glänzende Wirkung dadurch erzielen, daß die vorhergehende Arie nur von Streichern begleitet wird. —

Quantz begreift unter seine Definition der »Motette« stillschweigend nur die Solomotetten, ohne der Existenz mehrstimmiger Stücke, die seine Zeit ebenfalls so betitelte, Erwähnung zu tun. Wie die Kantaten für mehrere Stimmen verschiedenartigere Gestaltung aufweisen als die Solokantaten, so auch die mehrstimmigen Motetten (Solostimmen oder Chor mit konzertierenden Stimmen) gegenüber den eben behandelten. Die Dakapo-Arien fallen weg, Rezitative finden sich nur vereinzelt hier und da, regelmäßig wiederkehrend allein bleibt das für alle Motetten typische »Alleluja« am Schluß. Ihm vorauf geht meist nur ein, aber in sich abwechslungsreicher Teil. Die pastorale Motette »O admirabile mysterium« für zwei Sopran- und zwei Altstimmen eröffnet gar ein Rezitativ für Alt (Grundtonart G-Dur), dem sich das $^{12}_{8}$-Pastorale in D-Dur für Quartett mit einem zweistimmigen Mittelsatz anschließt. Das »Alleluja« steht wieder in G-Dur und zeichnet sich in seiner für diesen Schluß meist üblichen Homophonie (Terzen- und Sextengänge sind beliebt) durch große Frische aus. In der Motette »O lux beata« macht diese Frische gar einer übersprudelnden Lustigkeit Platz, aus der eine in ihrer Naivität wohltuende Glaubensseligkeit spricht.

Was über die Begleitung der Solomotette gesagt wurde, gilt in gleicher Weise für die mehrstimmigen Motetten. Es finden sich hier zwei nur vom Cembalo begleitete Werkchen (»O intemerata«, »Domine non secundum«, beide für zwei Soprane, eine Zusammenstellung, die neben je zwei Sopran- und Altstimmen einerseits und gemischtem Quartett andererseits mehrfach vorkommt), finden sich weiter einige mit Streichorchester und verschiedene, in denen noch Bläser hinzutreten, so in der eben erwähnten pastoralen Motette Flöten und Oboen.

1 Siehe S. 81 f.

Die übrigen Kirchenwerke.

Unter der nicht geringen Zahl verschiedenartiger Kirchenkompositionen Ristoris ist ihm eigentlich in jeder Art zum mindesten eine gelungen, die das Mittelmaß zeitgenössischer Produktion um ein Beträchtliches überragt und den kräftigen Pulsschlag einer stark empfindenden Künstlerpersönlichkeit fühlen läßt. Die rein technische Beherrschung der musikalischen Ausdrucksformen seiner Zeit ist als selbstverständlich vorausgesetzt und offenbart sich auch in den weniger wertvollen Werken. Was an den besten Kompositionen aber besonders fesselt, ist die Vereinigung des technischen, kontrapunktischen Könnens der sogenannten Wiener Schule mit der Klangfreudigkeit und ursprünglich-melodischen Erfindung eines Hasse.

Ebenso wie von diesem besitzen wir von Ristori vier »Miserere«-Kompositionen, davon zwei in C-Moll, dieser Tonart des Schmerzes. Das in der Berliner Königl. Bibliothek befindliche aus dem Jahre 1752 für vierstimmigen Chor und Solostimmen ist besonders gut aufgebaut und bringt zum Schlusse ein wirkungsvoll angelegtes Fugato: »in saeculorum saecula, amen«.

Im Gegensatz zu den Werken dieser Art, deren Reiz in gewissenhafter Durchführung und ausgefeilter Stimmführung bei einfach gehaltener Begleitung besteht, wirkt bei den Hymnen zum Preise Gottes mehr die Unmittelbarkeit der musikalischen Erfindung und der Glanz des reichbesetzten Orchesters. Während diese Freude am Klang allerdings Ristori an manchen Stellen wieder zu hohlem Pathos verleitet, ist in seinen drei »Tedeums« (davon zwei in D-Dur, das aus dem Jahre 1745 (Nr. 1) von schlichter Größe, ein Bekenntnis unerschütterlichen Glaubens. Man kann es als Vorläufer von Hasses berühmtem, sechs Jahre später entstandenem »Tedeum« ansehen. Beiden gemeinsam ist die Tonart: das strahlende D-Dur, beiden gemeinsam die Macht und Klarheit des Aufbaues, die schlichte Homophonie bei besonderer Bevorzugung von Terzenparallelen. Während aber Hasse an der Haupttonart konsequent festhält und das Orchester ein eintaktiges Motiv als Cantus firmus ganz durchführen läßt, bringt Ristori reichere Abwechslung, indem er gleich ein zartes Gegenthema einführt und in die verwandten Tonarten harmonisiert. Die geschickte Behandlung der Solostimmen und die klangvolle Instrumentierung beweist gleich der Anfang des Werkes:

Nach 9-taktiger Orchestereinleitung:

Allegro assai.

Trombe D

Corni D

unis.

Timpani D

tr

Oboi

Vlni.

Vla.

Sopran

Te De - - um Lau - da-

Alt

Te De - - um Lau - da-

Tenor

Te De - - um Lau - da-

Baß

Te De - - um Lau - da-

Baß

Trombe

Corni

Timpani

tr *tr*

Oboi

Vlni.

Vla.

Sopran

mus Te Do - mi-num

Alt

mus Te Do - mi-num

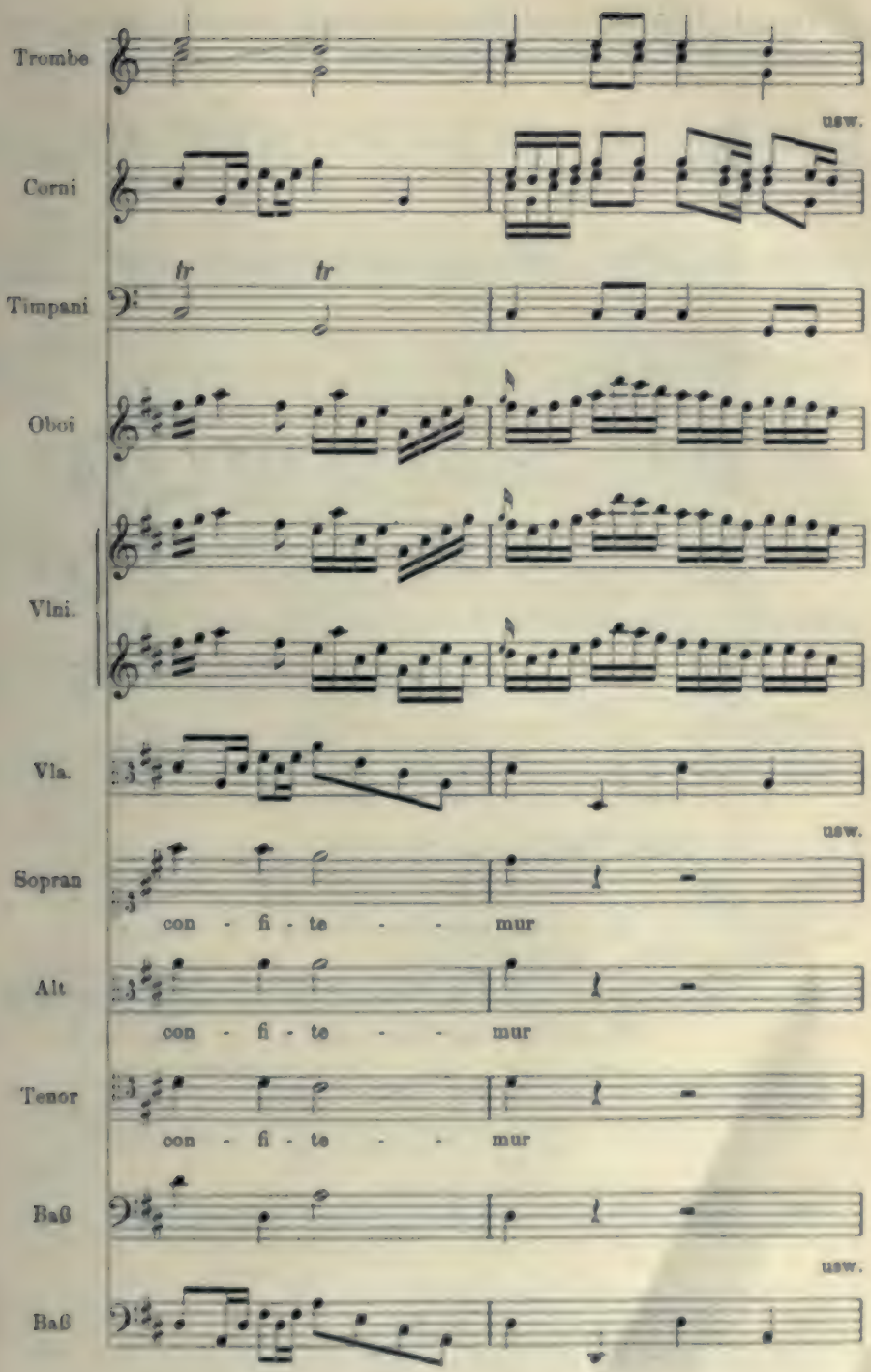
Tenor

mus Te Do - mi-num

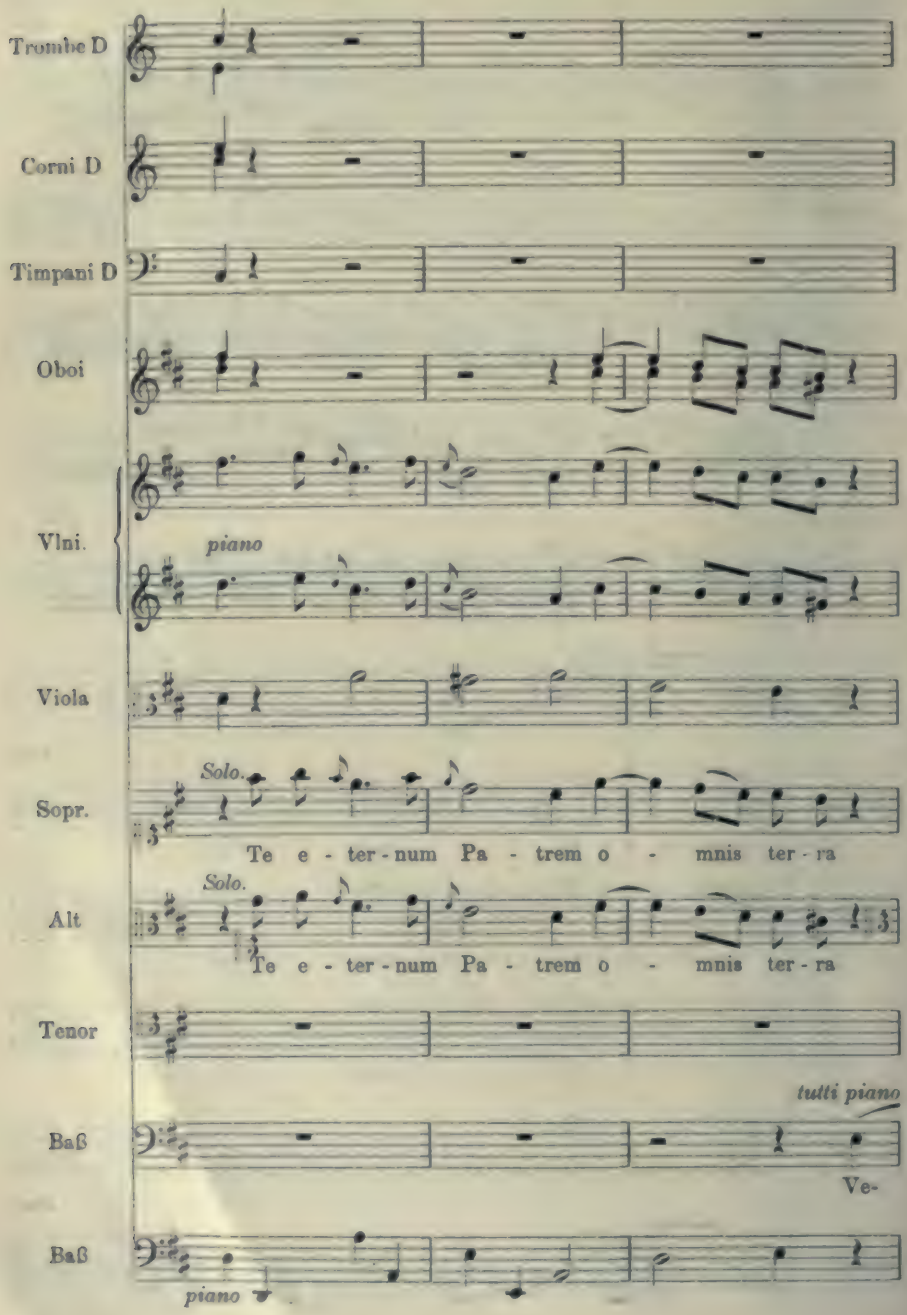
Baß

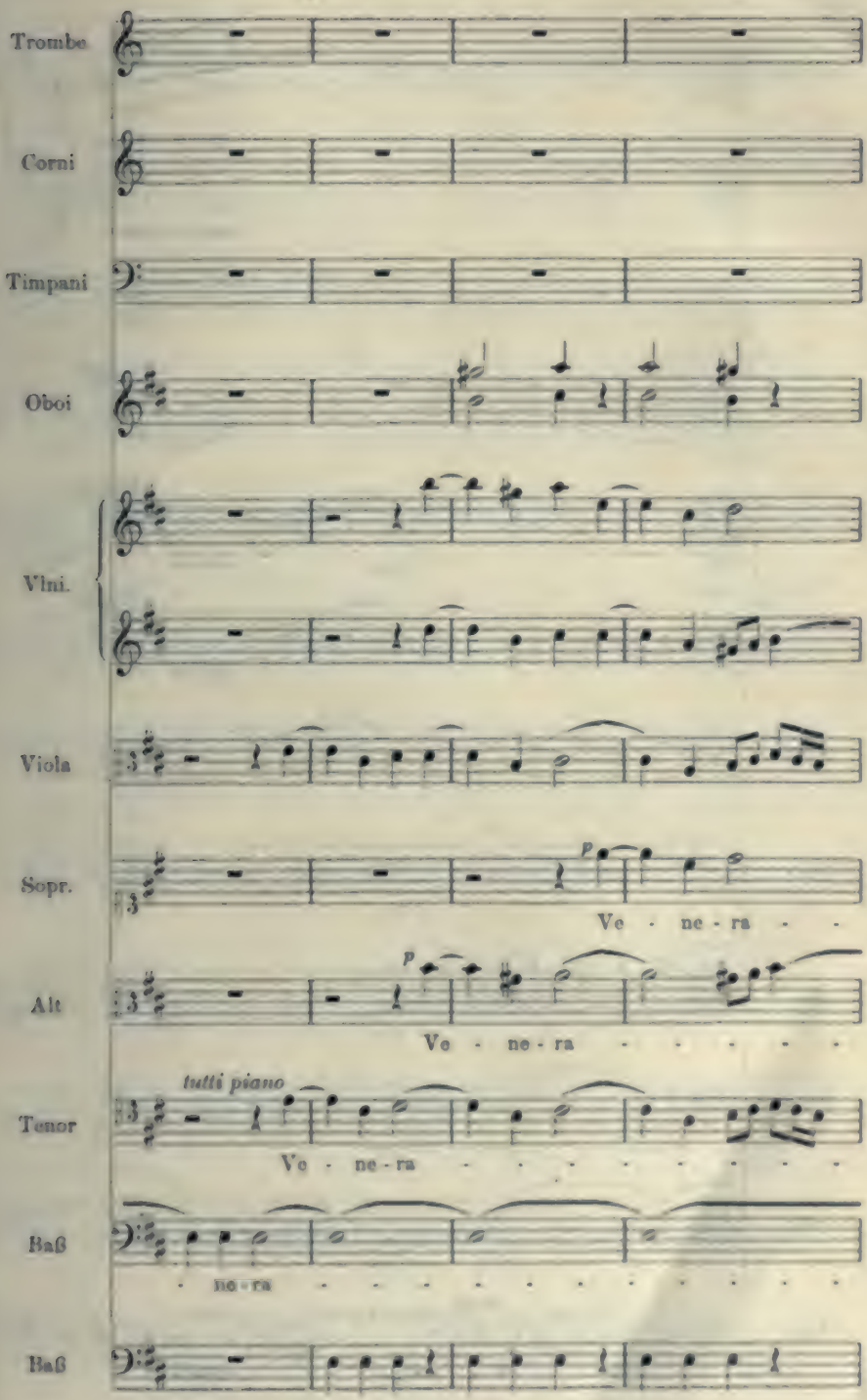
mus

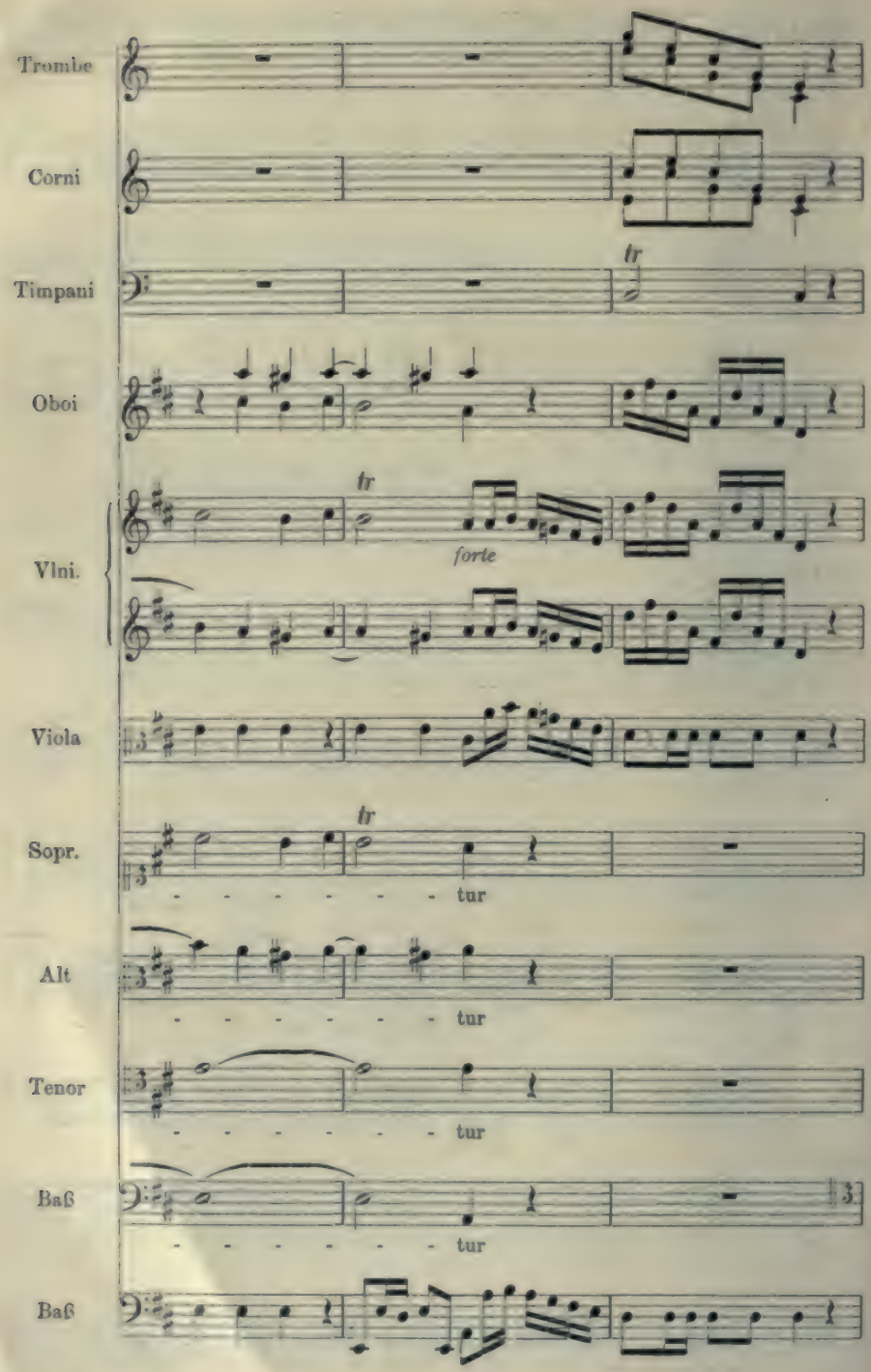
Baß

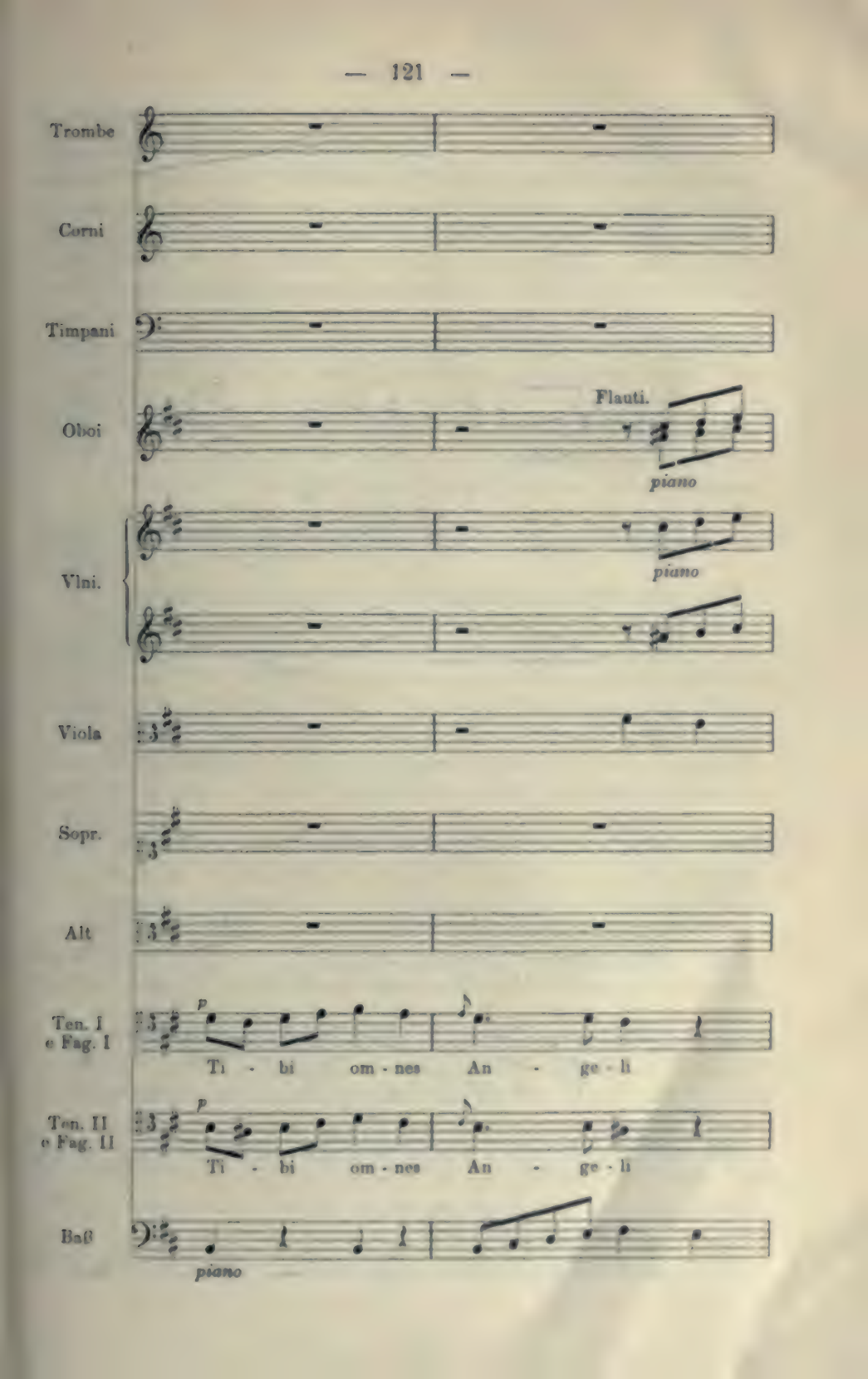

Trombe
usw.
Corni
Timpani
tr
tr
Oboi
Vlni.
Vla.
usw.
Sopran
con - fi - te - - mur
Alt
con - fi - te - - mur
Tenor
con - fi - te - - mur
Baß
usw.
Baß

Darauf gleichsam als Antwort der zweite Halbsatz, »omnis terra veneratur« 5 Takte, ebenfalls in D; dann weiter:




Trombe
Corni
Timpani
Oboi
Vlni.
Viola
Sopr.
p
Ve - ne - ra - -
Alt
p
Ve - ne - ra - - - - - -
tutti piano
Tenor
Ve - ne - ra - - - - - - - -
Baß
- ne - ra - - - - - - - - - - - -
Baß


Trombe
Corni
Timpani
tr
Oboi
tr
forte
Vlni.
Viola
Sopr.
tr
tur
Alt
tur
Tenor
tur
Baß
tur
Baß


Trombe
Corni
Timpani
Oboi
Flauti.
piano
Vlni.
piano
Viola
Sopr.
Alt
Ten. I
e Fag. I
p
Ti - bi om - nes An - ge - li
Ten. II
e Fag. II
p
Ti - bi om - nes An - ge - li
Baß
piano

Trombe

usw.

Corni

Timpani

Flauti

Vlni.

Viola

usw.

Sopr.

Alt I

Ti - bi Coe - li e u - ni - ver - sae

Alt II

Ti - bi Coe - li e u - ni - ver - sae

Baß

usw.

Baß

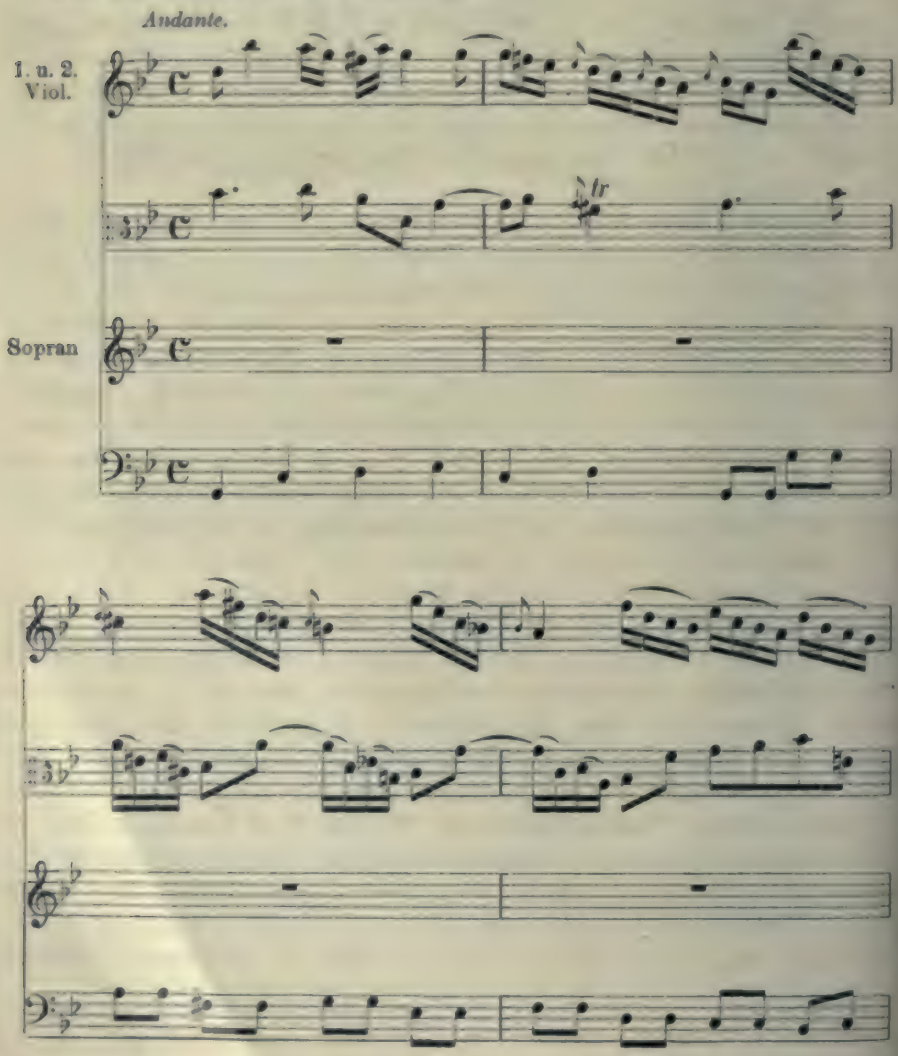
Einen gegensätzlichen Charakter tragen wieder die Litaneien, unter denen die »Litaniae Lauretanae« (d. B. V: de Beatissima Virgine) wohl die besten sind. »Der Text dieser Litaneien eignet sich eigentlich wenig für die Komposition. Anrufungen und Bittformen wechseln beständig miteinander ab, wodurch der ganze Text außerordentlich monoton wirkt.« Dieses Urteil Walter Müllers[1]) erscheint etwas einseitig, wenn man an manche sehr schöne Litaneienkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. die Mozarts, erinnert. Was den textlichen Vorwurf anbetrifft, so ist vor allem zu beachten, daß durch die stete refrainartige Wiederkehr des »Ora pro nobis« eine geschlossene Form für die Vertonung gegeben ist. Gleichwohl hat Ristori die einzelnen Werke verschieden gestaltet. So ist die Litanei in C-Moll aus dem Jahre 1746 (Nr. 1) für vierstimmigen Chor und Soli ganz durchkomponiert, während die in D-Dur (Nr. 3) einzelne abgeschlossene Nummern bringt. Letztere 1733 entstandene enthält ein »Agnus Dei« in Gestalt eines Duetts für Sopran und Alt mit konzertierender Oboe von tiefer Empfindung und edler melodischer Linie.

Ein Meisterwerk Ristorischer Kirchenmusik ist das »Stabat mater« in C-Moll (Nr. 2) aus dem Jahre 1736. Die Anlage ist klar und übersichtlich: zwei Chöre schließen vier Sologesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß ein. Die beiden Ecksätze stehen in C-Moll, die Mittelteile in G-Moll, Es-Dur, B-Dur, G-Moll. Gleich der Einleitungschor, »Stabat mater dolorosa«, ist von edler Polyphonie und prachtvoll aufgebaut. Dem von Händelschem Pathos getragenen Sopransolo, das im folgenden ganz wiedergegeben ist und bei dem u. a. der dreistimmige Satz der Einleitung mit der melodisch bis zur dissonierenden Reibung frei geführten Bratschenstimme, die schönen Sequenzen in der Singstimme und die gesangliche Violinpartie zu beachten sind, folgt ein nicht weniger tief empfundener Gesang für eine Altstimme, begleitet von zwei Oboen und gedämpften Violinen (»Pia mater fons amoris«), dann ein Tenorsolo: »Virgo virginum«. Bei dem weiterhin wiedergegebenen letzten Teil des Baßsolos ist besonders bemerkenswert, wie alles auf den Schlußchor hindrängt, wie diese fast nüchternen Koloraturen mit den gegnerischen Violinpassagen die Spannung steigern, bis endlich das C-Moll mit einem erlösenden kräftigen Tuttieinsatz der Altstimmen: »Quando corpus morietur« wiedergefunden ist. Der das Werk beendende Chor ist ein Musterbeispiel für die klangvolle Satztechnik der italienischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Was beim Lesen, Spielen oder Hören solcher Musik immer wieder entzückt, ist die Selbstverständlichkeit, mit der alles gesagt wird, und die begründet liegt in der virtuosen Beherr-

1) A. a. O. S. 120f.

schung der Ausdrucksformen und -mittel der Zeit. Wie wir bei vielen alten Meistern der bildenden Kunst die Ausgeglichenheit der Farben und Formen ihrer Werke bewundern, die so einfach und leicht nachzuahmen scheint und doch größtes Können gepaart mit innerer Harmonie voraussetzt, so ist auch hier Chor und Orchester prachtvoll gegeneinander abgewogen und das, was zu sagen ist, auf die einfachste Formel gebracht — eine Grundbedingung für jedes in sich vollendete Kunstwerk!

Aus dem »Stabat mater« (C-Moll, Nr. 2):

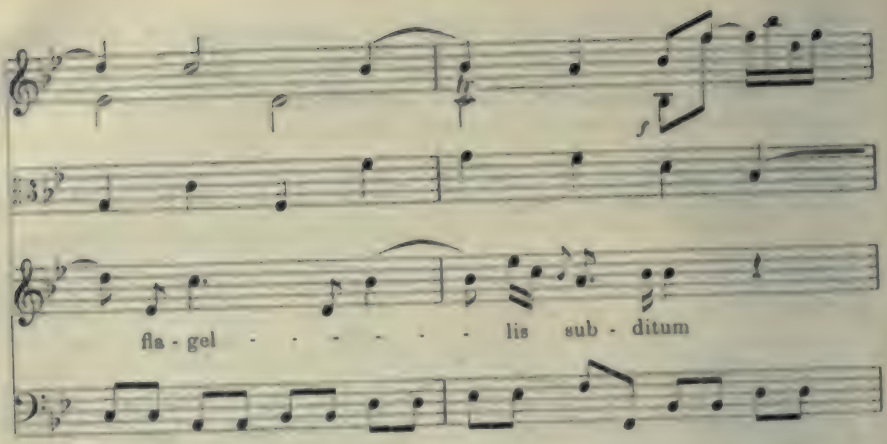


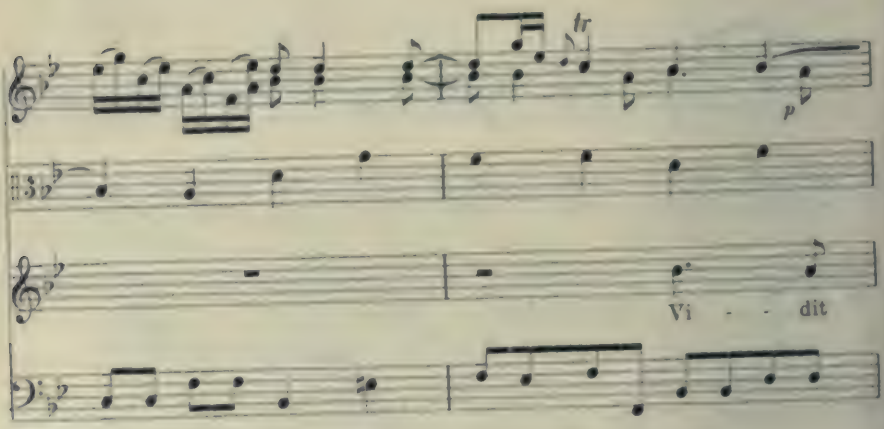
tr p tr p

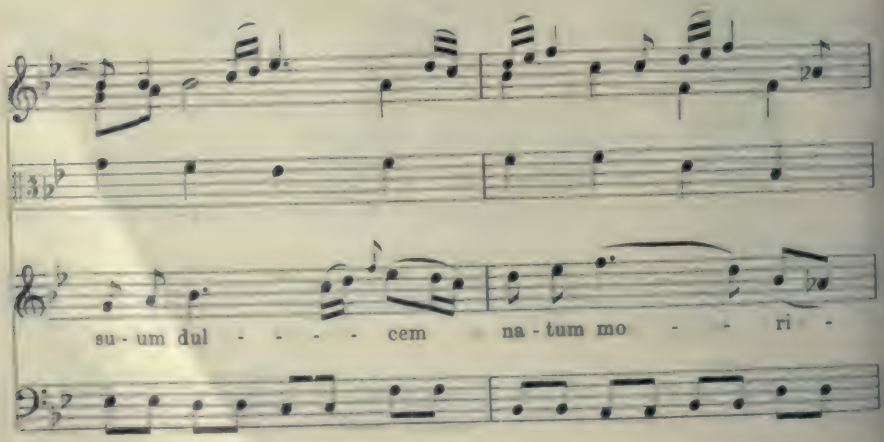
Pro pec - ca - tis

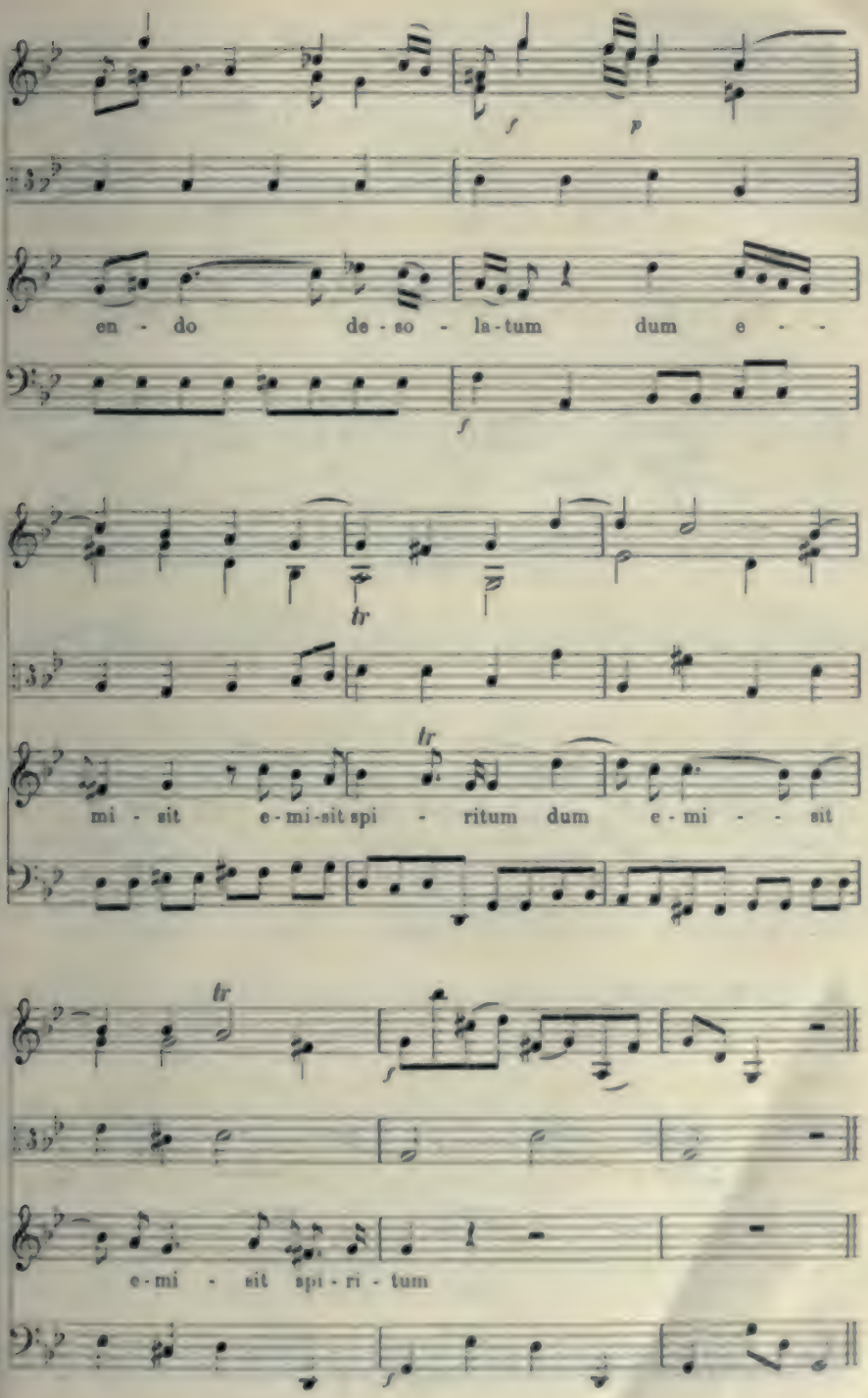
su - - ae gen-tis vi - - - dit Je - - - - - - -

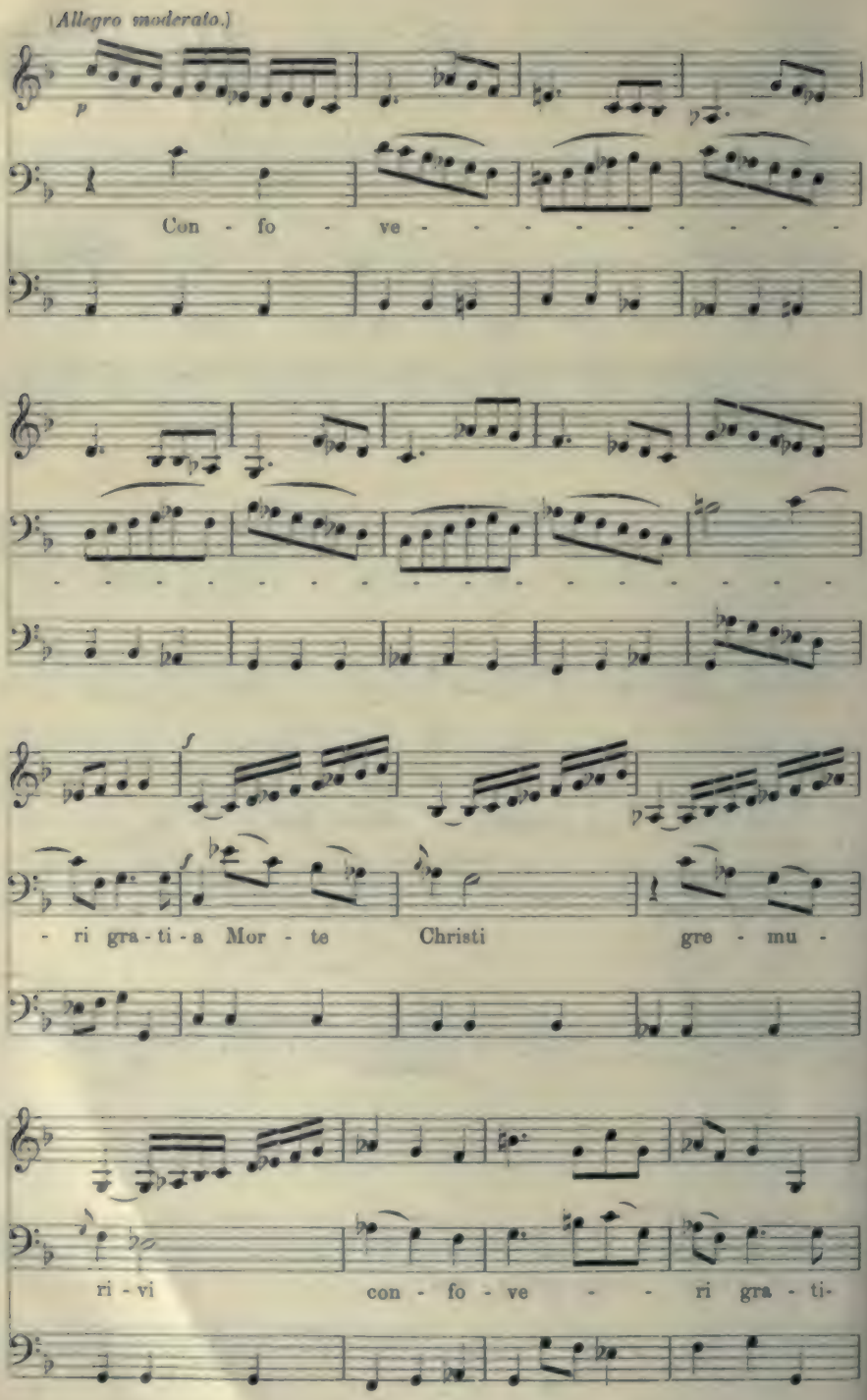
- - sum in tor - men - tis et fla - gel - - lis et

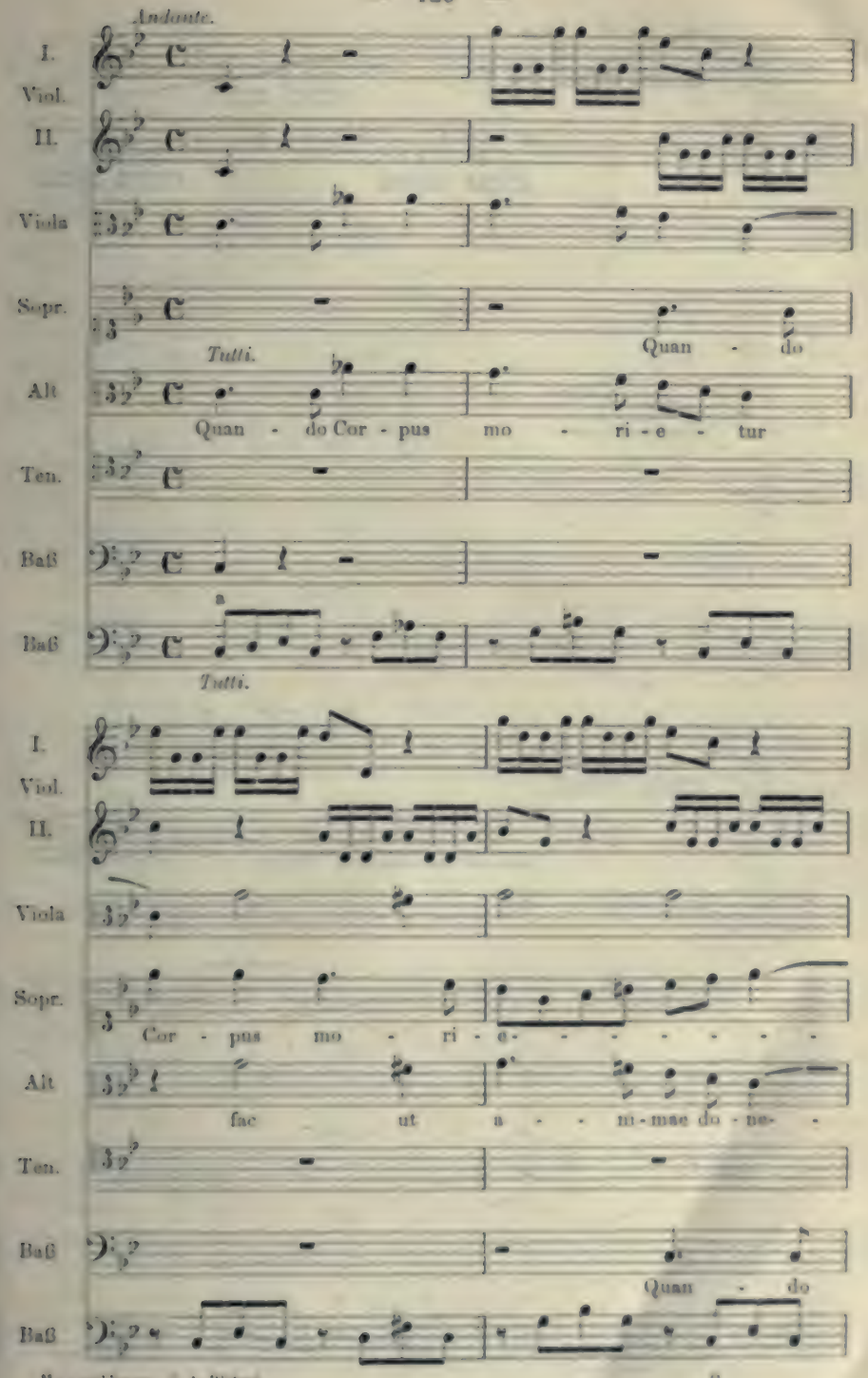

tr
f
fla - gel - - - - - - lis sub - ditum


tr
p
Vi - - dit


su - um dul - - - - cem na - tum mo - - ri -


f
p
en - do de - so - la - tum dum e - -
f
tr
tr
mi - sit e - mi - sit spi - ritum dum e - mi - - sit
tr
f
e - mi - sit spi - ri - tum
f


(Allegro moderato.)
p
Con - fo - ve - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - -
f
- ri gra - ti - a Mor - te Christi gre - mu -
ri - vi con - fo - ve - - ri gra - ti-


Andante.
I. Viol.
II.
Viola
Sopr.
Tutti.
Quan - do
Alt
Quan - do Cor - pus mo - ri - e - tur
Ten.
Baß
Baß
Tutti.
I. Viol.
II.
Viola
Sopr.
Cor - pus mo - ri - e- - - - - - - -
Alt
fac ut a - - - m - mae do - ne- -
Ten.
Baß
Quan - do
Baß

I. Viol. } II.

Viola

Sopr. - - - - - - - - tur

Alt - - - - - - - - tur fac

Ten. Quan - do Cor - pus

Baß Cor - pus mo - ri - e - tur

Baß

I. Viol. II.

Viola

Sopr. fac ut a - - - ni - mae do -

Alt ut a - ni - mae do - ne - - -

Ten. mo - ri - e tur fac ut a - ni - mae

Baß fac ut a - ni - mae do-

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr

ne - tur Pa - - ra - di - si glo - - - -

Alt

- tur Pa - ra - di - - - - si glo - -

Ten.

do - ne - tur Pa - ra - di - si

Baß

ne - - tur Pa - - ra - - -

Baß

I. Viol.

II.

fr

Viola

Sopr.

- - - - - ri - a

Alt

- - - - - - ri - a fac ut

Ten.

glo - - - - ri - a fac

Baß

di - si glo - ri - a

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

fac ut a - - - ni - mae do-

Alt

a - - - ni - mae do - ne - tur Pa - - -

Ten.

ut a - - - ni - mae do - ne - tur

Baß

fac ut a - ni - mae do - ne - - -

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

ne - - - tur Pa - ra - di - - - si Pa - ra-

Alt

- - ra - di - - - - si glo - -

Ten.

Pa - - - - ra - di - si Pa - ra-

Baß

tur ut a - ni - mae do - ne - tur

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

di - - si glo - - ri - a

Alt

- - - - - - - - ri - a

Ten.

di - si glo - - ri - a

Baß

Pa - ra - di - si glo - - ri - a

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

quan - - do Cor - pus mo - - ri - e - - - -

Alt

quan - - do Cor - pus

Ten.

quan - - do Cor - pus mo - - ri-

Baß

quan - - do Cor - pus

Baß

I Viol.

II.

Viola

Sopr. - tur

Alt mo - - ri - e - - - - - - - - - - - - - -

Ten. e - - - - tur quan - do Cor - pus

Baß mo - ri - e - - - - tur quan - - do

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr. quan - - do Cor - pus mo - - ri-

Alt - - - - - tur quan - - do Cor - pus

Ten. mo - - ri - e - - - - - - - - tur

Baß Cor - pus mo - - ri - e - tur fac ut

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

e - tur fac ut a - ni - mae do-

Alt

mo - - ri - e - tur fac ut a - ni - mae

Ten.

fac ut a - ni - mae do- -

Baß

a - - ni - mae do - ne - tur fac ut

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

ne - tur Pa - - ra - - di - - - - - si

Alt

do - ne - tur Pa - - - ra - di - si

Ten.

ne - tur Pa - - - ra - - di - si glo - - -

Baß

a - - ni - mae do - - ne - tur Pa - - ra-

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

glo - - - - - ri - - a Pa - - ra - -

Alt

glo - - - - - - - ri - a Pa - - -

Ten.

- - - - - - - - ri - a fac

Baß

di - si glo - - ri - a fac

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

- - di - - - si Pa - ra - di - - -

Alt

ra - di - si Pa - ra - di - si glo - - -

Ten.

ut a - - - - ni - - - mae do-

Baß

ut a - ni - - mae do - ne - tur

Baß

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

si glo - - - - - - - - - - ri-

Alt

- - - - - - - - - - - - - - - - - - ri-

Ten.

ne - tur Pa - ra - di - si glo - - ri-

Baß

Pa - - ra - di - si glo - - - - - ri-

Baß

un poco adagio

I. Viol.

II.

Viola

Sopr.

a Pa - ra - di - si glo - ri - a. *Fine.*

Alt

a Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Ten.

a Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Baß

a Pa - ra - di - si glo - ri - a.

Baß

Schlußwort.

Das Urteil der Geschichte über Ereignisse, Persönlichkeiten und Kunstströmungen der Vergangenheit ist ein wandelbares. Wohl kaum ein Gebiet der historischen Forschung aber gibt es, das in den letzten Jahrzehnten mit so vielen tiefgreifenden Entdeckungen, so mannigfachen grundlegend neuen Gesichtspunkten und Anschauungen hervorgetreten ist, als das der Musikgeschichte. Bei dieser Wandlung größten Stils kann im allgemeinen auf kleinere Einzelpersönlichkeiten noch gar nicht eingegangen werden, da harrt noch gar mancher tüchtige Meister einer gerechten Würdigung.

So waren auch über Giovanni Alberto Ristori ein paar Notizen der Lexika, das ebenso bündige wie unzutreffende Urteil Eitners: »Vielschreiber, wie es die damalige Zeit verlangte«, und einige kurze anerkennende Äußerungen Fürstenaus grundlegend, bis Schering in seiner »Geschichte des Oratoriums« nachdrücklich auf die »Deposizione della croce« hinwies. Eine nähere Beschäftigung mit den Kompositionen jeden Stils läßt in Ristori tatsächlich eine starke schöpferische Kraft finden. Er verbindet aufs glücklichste die ursprüngliche leichte Art der Neapolitaner mit der streng-kontrapunktischen Richtung, wie sie sich nach altrömischen und oberitalienischen Überlieferungen um und nach 1700 in Wien und in den Werken der sogenannten Wiener Schule ausgebildet hatte. Und durch das ihm in seinen schönsten Stücken eigene Pathos findet er für Dresden einen Stil, den Hasse mit und nach ihm weiter ausbildet. Ein Bindeglied zwischen der früh- und spätneapolitanischen Schule hält er formal im großen und ganzen an den Tendenzen Scarlattis fest, ohne in jene seichte, oberflächliche Schreibweise vieler Zeitgenossen zu verfallen.

Die eigensten und innigsten Töne findet Ristori in der elegischen Klage. So sind in seinen Opern und Kantaten meist die Szenen musikalisch die wertvollsten, wo er die Sehnsucht und Verzweiflung einer Liebenden oder unschuldig Verkannten charakterisiert. Dabei eignet ihm bei allem Wohlklang der musikalischen Sprache eine gewisse Herbheit, die ihn fast nie sentimental werden läßt. In den humoristischen

Szenen findet sich manch glücklicher Moment; Anmut der Erfindung und Charakterisierungskraft zeichnen sie aus. Das Machtvoll-Heroische liegt der Natur Ristoris weniger. Auch reine Instrumentalkompositionen sind nicht seine starke Seite. Hier fehlt ihm die Großzügigkeit, die gerade viele seiner Vokalwerke auszeichnet. Sein Chorsatz ist edel, die immer auf Wohlklang gerichtete Polyphonie meisterhaft. In einzelnen kirchlichen Werken finden sich überraschend kühne harmonische Bildungen, die in ihrer Ursprünglichkeit an Schubert gemahnen. — Das Bedeutendste schrieb er für Kirche und Kammer.

Bei diesen anscheinend auch zu Lebzeiten nicht verkannten Qualitäten seiner Kunst muß es immer wieder wundernehmen, daß Ristori während seiner fünfunddreißigjährigen Wirksamkeit in Dresden persönlich nicht entscheidender hervorgetreten ist, zumal in den Jahren reifer Meisterschaft von Hasse ganz in den Schatten gestellt wurde. Freilich, Ristori hatte auch keine Frau Faustina hinter sich!

Verzeichnis der Werke.

Weitaus die meisten Handschriften Ristorischer Kompositionen, von denen keine im Druck erschienen ist, befinden sich im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Dresden. — Grundlegend für dieses Verzeichnis ist Eitners »Quellenlexikon« und der »Catalogo della Musica di Chiesa« Band I der Dresdner Bibliothek. Die Opern sind nach ihrem Entstehungsjahr, soweit sich dieses feststellen ließ, zeitlich geordnet; die Kantaten und Motetten nach formalen Gesichtspunkten. Für die übrigen kirchlichen Werke ist aus Gründen der Übersichtlichkeit und schnellen Orientierungsmöglichkeit im wesentlichen die Anordnung des obigen Katalogs beibehalten worden. Aus gleichen Gründen sind die Messen mit thematischen Anfängen verzeichnet. Unter den jüngst aus dem Besitz der katholischen Hofkirche dem Bestande der Königlichen Bibliothek zu Dresden einverleibten Handschriften befindet sich eine große Anzahl der Werke Ristoris, darunter fast sämtliche Kirchenkompositionen. Bislang sind diese Manuskripte noch nicht signiert; auch haben sich nach der Übersiedelung noch nicht alle die im Katalog verzeichneten gefunden. Letztere sind in nächstfolgendem Verzeichnis mit dem Signum: Dresd. Mus. (K. H.) versehen, die aufgefundenen durch einen hinzugefügten * kenntlich gemacht. Verlorengegangene Kompositionen sind mit einem † bezeichnet. Alle übrigen Abkürzungen sind geläufig.

Opern.

Orlando furioso	Dichtung: Grazio Braccioli Textbuch: Library of Congress; Schatz 8818, Venedig 1713	†
Euristeo	Venedig und Bologna 1714	†
Pallade trionfante in Arcadia	Dichtung: Otto Mandelli Textbuch: Library of Congress; Schatz 8819, Venedig 1714	†
La Cleonice	Dichtung: Constantini Moritzburg 1718	†
Calandro	Comedia per mus. Dichtung: Pallavicini, Pillnitz 1726 P.	Dresd. Mus. Ms. 679 Dresd. Mus. (K. H.)
Un pazzo ne fa cento ovvero: Don Chisciotte	Comedia per mus. Dichtung: Pallavicini, Dresden 1727 P.	Dresd. Mus. Ms. 680
Arianna	Azione scenica per mus. Dichtung: Pallavicini Textbuch: Library of Congress; Schatz 8816, Hubertusburg 1736 P. und Hubertusburg 1756 P. und St.	Dresd. Mus. Ms. B 677 u. Ms. B 678
Le Fate	Dramma per mus. Dichtung: Pallavicini Textbuch: Library of Congress; Schatz 8817, Dresden 1736 P.	Dresd. Mus. Ms. 681
La Didone abandonata	Dichtung: Metastasio, London 1737	†
Il Temistocle	Dramma per mus. Dichtung: Metastasio, Neapel 1738	Dresd. Mus. Ms. 684 u. Ms. 685 (Autogr.)
L'Adriano in Siria	Dramma per mus. Dichtung: Metastasio, 1739 P.	Dresd. Mus. Ms. 676 u. Dresd. Mus. (K. H.)
Nicandro	Dramma per mus. P. (3. Akt fehlt)	Dresd. Mus. Ms. 682 u. Dresd. Mus. (K. H.)
Pigmaleone	Dramma per mus. P.	Dresd. Mus. Ms. 683 Dresd. Mus. (K. H.)

Ercole	Opera P. (Sinfonie fehlt)	Dresd. Mus. (K. H.)
La Liberalità di Numa Pompilio	Serenata Dichtung: Pasquini, 1746 P.	Dresd. Mus. Ms. 694 Dresd. Mus. (K. H.)
I Lamenti d'Orfeo	Festa di camera consegrata alle Glorie Auguste di Ermelinda Talea Dichtung: Pasquini, 1749 P.	Dresd. Mus. 695

Intermezzi.

Delbo e Dorina	2 parti a 2 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. 686 (Autogr.) Dresd. Mus. (K. H.)
Fidelba e Artabano	3 parti a 2 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. 687 Dresd. Mus. (K. H.)
Lisandr. e Cast. (?)	1 parte a 2 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. 688 (Autogr.) Dresd. Mus. (K. H.)
Despina, Simona e Trespolo	3 parti a 3 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. 689 (Autogr.) Dresd. Mus. (K. H.)
Serpilla e Serpello	2 parti a 2 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. 690 Dresd. Mus. (K. H.)

Kantaten.

Verdi colli	Sopr. solo c. B. Sept. 1719 (1713?) P.	Brit. Mus. Ms. 14212 u. Ms. 14226
Suono di lieti canti	Sopr. solo c. B. P.	Dresd. Mus. Ms. B 101 S. 27
Vaghi fiori	Sopr. solo c. B.	Dresd. Mus. Ms. B 101
Perdonati ò cari amori	Alto solo c. B.	Dresd. Mus. Ms. B 101
Alleluja, oh adesso si	Alto solo c. B.	Dresd. Mus. Ms. B 74
Lavinia e Turno	Sopr. solo c. strom. P. Dichtung: Ermelinda Talea 1748	Dresd. Mus. Ms. 696 Dresd. Mus. (K. H.)
Didone abandonata	componimento drammatico Sopr. solo c. strom P. und St. Dichtung: Ermelinda Talea 1748	Dresd. Mus. Ms. 697 u. Cw. 81 b
Nice e Tirsi	Sopr. solo c. strom. (oboe concert.) P. Dichtung: Ermelinda Talea 1749	Dresd. Mus. Ms. 698 Dresd. Mus. (K. H.)
Madonna in villa	2 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)*
Virtù e Fortuna	2 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)*

Amore insuperabile	3 voc. c. strom. P. und St. Dichtung: Pasquini	Dresd. Mus. (K. H.)*
La Pesca	7 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)*
Cantata a 4 voci per il Giorno natalizio di S. M. la Regina l'anno 1735 P.		Dresd. Mus. Ms. B 691
Componimento per Musica da cantarsi in Varsavia il felicissimo Giorno del Nome della Maesta del Re 1736 P.		Dresd. Mus. Ms. B 692
Versi cantate in Varsavia nel celebrarsi per ordine Reggia il Giorno della Coronazione della Maesta d'Anna Imperatrice della Russia 1736 P. und St.		Dresd. Mus. Ms. B 693 u. Cw 42
4 Arien	Sopr. c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. B 667
4 Arien	Alto c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. B 699a

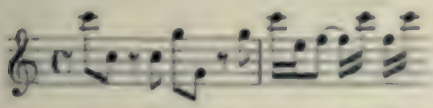
Instrumentalkompositionen.

Concerto	a Oboe concert. c. VV. Vla. e B.	Dresd. Mus. C x 823
Sinfonia	F-Dur. Giorno di Nome del Re 1736 P. und St.	Dresd. Mus. C x 824
Sinfonia	D-Dur. Giorno della coronazione della Maesta d'Anna Imperatrice della Russia 1736 P. und St.	Dresd. Mus. C x 825
Sinfonia	D-Dur. P. und St.	Dresd. Mus. C x 826
Exercizi per l'accomp. di . . .		Dresd. Mus. A 40

Oratorien.

La Deposizione della croce di N. S.	4 voc. c. strom. Dresden 1732 P.	Dresd. Mus. Ms. 308
La sepultura di Cristo	4 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)
La vergine Annunziata	4 voc. c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)*

Messen.

Nr. 1.  1752 Dresd. Mus. (K. H.)* Nr. 1

Nr. 2. Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 2

Nr. 3. 1749 Dresd. Mus. (K. H.)* Nr. 3

Nr. 4. 1744 Dresd. Mus. * Nr. 4

Nr. 5. per il Santissimo Natale di N. S. 1744 — Dresd. Mus. (K. H.)* 2 Ex. Nr. 5 u. 6; B. B. Mus. ms. 18600 u. Mscr. Misc. 175; Leipz. Thom.

Nr. 6. Autorschaft fraglich — B. B. Mscr. Misc. 175

Nr. 7. Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 7

Nr. 8. Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 8

Nr. 9. *tr* 1744 Dresd. Mus. (K. H.)* Nr. 9; Leipz. Thom.

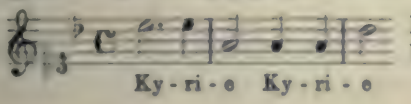
Nr. 10. Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 10

Nr. 11. Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 11

Nr. 12. Dresd. Mus. (K. H.)* Nr. 12

Nr. 13. ohne Credo — Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 13

Nr. 14. ohne Credo — Dresd. Mus. (K. H.) * Nr. 14

Nr. 15. 

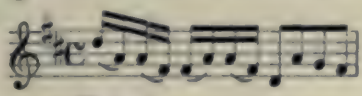
Missa brevis — B. B. Mus. ms. 18601

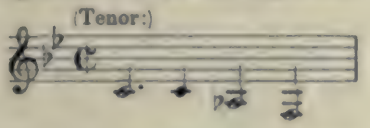
Messenteile.

Nr. 1	Duo Gloria brevi in B-Dur und D-Dur	Dresd. Mus. (K.H.) * Nr. 14
Nr. 2	Gloria in G-Moll	Dresd. Mus. (K.H.) * Nr. 16
Nr. 3	Gloria in D-Dur	Dresd. Mus. (K.H.) * Nr. 17
Nr. 4	Gloria a 2 cori in C-Dur	Dresd. Mus. (K.H.) * Nr. 18
Nr. 5	Kyrie und Gloria in F-Dur	Dresd. Mus. (K.H.) * Nr. 19
Nr. 6	Kyrie und Gloria in F-Dur	Dresd. Mus. (K.H.) * Nr. 20
Nr. 7	Sanctus und Agnus in G-Moll	Dresd. Mus. (K. H.) Nr. 21
Nr. 8	Credo in F-Dur	Dresd. Mus. B 216

Requiems.

Nr. 1 in F-Dur Dresd. Mus. (K. H.) *

Nr. 2 in D-Dur  Dresd. Mus. (K. H.) *

Nr. 3 in F-Moll 

Dresd. Mus. (K. H.) *

Motetten.

Cari affectus	Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.)
Casta Columba	Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Dormite, Dormite	Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.)
Care Joseph	Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Signum Magnum	Sopr. solo c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)
O magnum pietatis op.	Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.)
Laeti campi	Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Ad sonos, ad jubila	Alto solo c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Oh adesso si	Alto solo c. strom. P.	Dresd. Mus. Ms. 1374
Omnis fera sors	Tenore solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Spirate Zephiri	Basso solo c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.)
Coelo tonanti	Basso solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
		Dresd. Mus. Ms. B 120

O intemerata	2 Sopr. c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Domine non secundum	2 Sopr. c. cembalo	Dresd. Mus. (K. H.)
Redemphionem misit Dominus	Sopr. e Alto c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.)
Admirabile myster.	2 Sopr. e 2 Contralti c. strom. P. und St. Dresden 1748	Dresd. Mus. (K. H.) *
Verbum caro	4 voci c. strom. P. und St. Dresden Weihnachten 1744	Dresd. Mus. (K. H.) *
Benedicta e Venerabilis	4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Afferento Regi	4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Ad sonos, ad jubila	4 voci c. strom. St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Laudo Sion	4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
O lux beata	4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *

Die übrigen Kirchenwerke.

Te Deum laudamus		
Nr. 1	D-Dur, 4 voci c. strom. 1745 P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	D-Dur, 4 voci c. strom. St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 3	C-Dur, 4 voci c. strom. P. (Autogr.)	Dresd. Mus. (K. H.) *
Litaniae Lauretanae		
Nr. 1	C-Moll, 4 voci c. strom. P. 17. Dez. 1746	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	B-Dur, 4 voci c. strom. P. Dresden 1746	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 3	D-Dur, 4 voci c. strom. (Oboe obl.) P. Warschau 1733	Dresd. Mus. (K. H.) * 2 Ex.
Nr. 4	A-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Alma Redemptoris		
Nr. 1	A-Moll, Sopr. solo c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	F-Dur, 4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 3	C-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 4	A-Moll, 4 voci c. strom. Dresden 1749 P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 5	G-Dur, 4 voci c. strom. Dresden 1746 P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 6	D-Moll, Alto solo c. strom. St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Ave Regina		
Nr. 1	G-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	C-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)

Regina Coeli	A-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Salve Regina		
Nr. 1	D-Dur, Sopr. solo c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	G-Dur, Sopr. solo c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 3	G-Dur, 2 Sopr. e Contralto c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 4	B-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 5	C-Moll, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 6	Es-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Sub tuum praesidium		
	C-Moll, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Litaniae de V. Sacramento		
Nr. 1	F-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	G-Moll, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Pange lingua		
Nr. 1	D-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	G-Moll, 4 voci a capella	Dresd. Mus. (K. H.)
Litaniae di S. F. Xaver		
Nr. 1	Es-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	F-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. Ms. 24 u. B 307
Litaniae S. S. Trinitat		
	D-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Miserere		
Nr. 1	C-Moll, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	Es-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 3	C-Moll, 4 voci c. strom. Dresden 1748	Dresd. Mus. (K. H.) *
Duetti per la Quadr.^{ma} Soprano e Contralto col Organo		
Nr. 1	Amor, ah amor meus a) D-Moll b) D-Moll c. Tiorba concert.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	O Vinea electa	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 3	O Signum libertatis	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 4	Ad mortem Jesus	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 5	Respice bone pastor	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 6	Fideles lachrymae	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 7	Perdura diora	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 8	Jesu morte tradebaris	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 9	Implete pectus	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 10	Qui sinum Patris	Dresd. Mus. (K. H.)

Listessi Duetti in 4 libri legati		Dresd. Mus. (K. H.)
Stabat mater		
Nr. 1	B-Dur, 2 voci con Tiorba concert. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	C-Moll, 4 voci c. strom. P. Dresden 1736	Dresd. Mus. (K. H.) *
Pro Completorio:		
Jube Domine		
Nr. 1	G-Moll, Sopr. solo c. strom. St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	D-Moll, 4 voci c. strom. P. Dresden 1746	Dresd. Mus. (K. H.) *
Confiteor Deo	D-Moll, a Contralto c. strom. St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
In manus tuas	G-Moll, 4 voci c. strom. St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Cum in vocarem	C-Dur, 4 voci c. strom. P. Dresden 1738	Dresd. Mus. (K. H.) * 2 Ex.
In te Domine speravi	G-Dur, Sopr. e Basso c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) * 2 Ex.
In te Domine speravi	G-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) 2 Ex.
Qui habitat	F-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) * 2 Ex.
Ecce nunc benedicite	G-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) * 2 Ex.
Te lucis ante terminum	C-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) 2 Ex.
Nunc dimittis		
Nr. 1	B-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	C-Dur, 4 voci c. strom. P. (Schlußseite fehlt) und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Misericordia Domini	F-Dur, 4 voci a capella	Dresd. Mus. (K. H.)
Veni sancte spiritus	C-Dur, 4 voci a capella	Dresd. Mus. (K. H.)
Introitus de Dom.co post Pascha:		
Jubilate Deo	F-Dur, 4 voci a capella	Dresd. Mus. (K. H.) *
Die 15. Juli Divisionis Apostolorum		
Introitus	»Mihi autem nimis«	Dresd. Mus. (K. H.) *
Motetto	»In omnem terram«	Dresd. Mus. (K. H.) *
Graduale	»Constitues eos«	Dresd. Mus. (K. H.) *
Advesperas		
Domine ad adjurandum		
Nr. 1	D-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	D-Dur (A-Dur?), 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 3	D-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)

Dixit Dominus		
Nr. 1	D-Moll, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	F-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 3	D-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 4	F-Dur, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 5	C-Moll, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 6	C-Dur, 5 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Confitebor	F-Dur, Sopr., Alto e Basso P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Beatus vir		
Nr. 1	D-Moll, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	A-Moll, 4 voci c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Laudate pueri		
Nr. 1	B-Dur, 4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	B-Dur, Sopr., Alto e Basso c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Laudate Dominum		
Nr. 1	A-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	A-Dur, 4 voci c. strom. P. und. St.	Dresd. Mus. (K. H.) * Leipz. Thom. B. B. Ms. 185
Nisi Dominus		
Nr. 1	A-Moll, Sopr., Alto e Basso c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Nr. 2	A-Moll, Sopr., Alto e Basso c. strom. P.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Lauda Jerusalem	A-Dur, 4 voci c. strom. P. und St. Warschau Okt. 1732	Dresd. Mus. (K. H.) *
Beati omnes	C-Dur (?), 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Magnificat		
Nr. 1	F-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 2	B-Dur, 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 3	Es-Dur (?), 4 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 4	E-Moll (?), 5 voci c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Nr. 5	D-Dur, 4 voci concert. c. strom.	Dresd. Mus. (K. H.)
Hymni:		
Te lucis ante terminum	A-Dur, Sopr. solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Haec dies quam fecit	A-Dur, 4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Concinnat plebs	D-Dur, 4 voci c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *
Iste confessor	D-Moll, Tenore solo c. strom. P. und St.	Dresd. Mus. (K. H.) *

BINDING SECT. FEB 22 1965

ML
410
R57M4

Mengelberg, Rudolf
Giovanni Alberto Ristori

Music

949527

ML
410
R57M4

Mengelberg, Rudolf
Giovanni Alberto Ristori

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 12 10 016 7